

# الكتاب

فصالية ثقافية



83

ربيع 2005



رئيس التحرير

محمود درويش

مدير التحرير

حسن خضر

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية

مركز خليل السكاكيني الثقافي - ص.ب ١٨٨٧ - رام الله - فلسطين

هاتف : ٢٩٦٥٩٣٤ (٠٢) - هاتف/ فاكس : ٢٩٨٧٣٧٤ / ٥ (٠٢)

E-mail : editor@alkarmel.org

الكرمل على الانترنت : <http://www.alkarmel.org>

تصدر طبعة الأردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع، ص.ب ٩٢٦٤٦٣

الرمز البريدي ١١١١٠ - عمان - الأردن - هاتف : ٤٦١٨١٩٠ / ١ - فاكس : ٦١٠٠٦٥

باريس : Mr. S. Hadidi

avenue Georges Duhamel, 17

Creteil 94000

France

الاشتراكات السنوية : ٨٠ دولاراً للأفراد ١٢٠ دولاراً للمؤسسات (بما فيها نفقات البريد)

ترسل الاشتراكات شيكاً إلى العنوان البريدي أو حوالة بنكية على حساب المؤسسة

Al-Carmel Cultural Foundation

Arab Bank - Manara branch - Routing number : 49852

Ramallah - Palestine

العدد 83

ربيع 2005



فصلية ثقافية

---

لوحة الغلاف : تفصيل للفنان ابراهيم المزين  
تصميم الغلاف : الفنان خالد حوراني  
التنفيذ والانتاج والطباعة : مؤسسة « الايام » - وام الله

وظف واضعو تقرير التنمية البشرية العربية ظاهرة فلكية كمجاز، لتصوير حجم الفراغ الهائل، في مجال الحرية، والحكم الصالح، في العالم العربي. فالظاهرة الفلكية تدور حول وجود نجوم منطفئة تكوّرت على نفسها، وتحوّلت إلى حقول جبالية للجاذبية، يعجز حتى الضوء نفسه عن التحرر من إسارها.

والنظام في الدولة العربية الحديثة، الذي انغلق، وتكوّر على نفسه، وقدرام قدرائلا من السلطات، دون رقابة اجتماعية، أو وجود آليات حقيقية للمحاسبة، خلق ما يشبه الثقب الأسود في الحياة السياسية. لذلك، يتراوح وضع الحرية في العالم العربي ما بين الوهن، والوضع الخطير، بفضل الفجوة الهائلة في مجال الحرية والحكم الصالح.

لم يتجم الثقب الأسود، كما يجادل البعض في الغرب، عن علل بنوية قديمة، وراسخة الجذور في الثقافة العربية، بل نجم عن أسباب سياسية في المقام الأول، تتمثل في انتهاك الحقوق الدستورية، وتقييد الحريات، ورفض المشاركة السياسية، واستقلالية المجتمع المدني، علاوة على وجود قوى اجتماعية تخاف الحرية، وعلى حماية مؤسسات، وتقاليد، تنكر الإبداع.

الاحتلال الأجنبي، بدوره، يمثل انتهاكا مزدوجا للحقوق الفردية والجمعية. كما يرى واضعو التقرير. وبمعد، أيضا، دولة الثقب الأسود العربية بمبررات إضافية للاستمرار في فرض قوانين الطوارئ، وتقييد الحريات العامة، بدعوى مجابهة الخطر الخارجي.

يتبادر، في ظل وضع كهذا سؤال: من هنا إلى أين؟

يقدم واضعو التقرير، في هذا الصدد، جملة من المقترحات الكفيلة بإخراج العرب من حالة انعدام الجاذبية، وتحريرهم من قبضة الثقب الأسود، ومن بينها القبول بالمواثيق والمعاهدات الدولية الخاصة بحقوق الإنسان، وبلورة رؤية عربية خالصة للتقدم، وإعادة الاعتبار إلى حقوق من نوع حرية التعبير، وحق الاختلاف، لتنشيط السجال السياسي والثقافي حول السبل الممكنة للإصلاح، وإطلاق حرية المبادرة والإبداع.

يصعب عدم القبول بتشخيص واضعي التقرير للحالة العربية، وكذلك المقترحات الكفيلة بالخروج من حالة انعدام الوزن، ومع ذلك يصعب القبول، في مطلع ألفية وقرن جديدين، بإمكانية التقدم دون إعادة الاعتبار إلى أسئلة المتوّرين العرب، التي امتدت من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلى النصف الأول من القرن العشرين، وتكبّدت هزيمة في النصف الثاني منه.

فدولة الثقب الأسود ليست، في نهاية المطاف، سوى التجلي الثقافي والسياسي لتلك الهزيمة، ويصعب، في هذا الشأن، تصوّر إمكانية حقيقية للخروج من الثقب الأسود دون التفكير في كيف ولماذا وقعت الهزيمة، للحيلولة دون تكرارها من ناحية، وللاستفادة من دروسها في وضع مشروع نهضة جديدة، من ناحية أخرى.



## الفهرست

---

### مقالات ودراسات

٤٥ - ٧	ليونارد جاكسون	الميتافيزيقا النصية
٦٨ - ٤٦	فيصل درّاج	حدائنه بودلير
٨٧ - ٦٩	حسن خضر	هوية العبري الجديد

---

### حوار

١٢١ - ٨٨	آرثر باور	حوارات مع جيمس جويس
----------	-----------	---------------------

---

### ملف

١٤٣ - ١٢٢	إعداد: صبحي حديدي	طروادة: تاريخ للمخيلة
-----------	-------------------	-----------------------

---

### مختارات

١٥٦ - ١٤٤	فرناندوا بيسوا	كم تنزهنا معاً
-----------	----------------	----------------

---

### شعر

١٦٠ - ١٥٧	عادل محمود	العدو
١٦٤ - ١٦١	صلاح بوسريف	كوميديا سقراط



المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي «الكرمل»

## ريورتاج

١٦٥ - ١٩٠

امتياز دياب

أن نكون معاً

## أفواس

١٩١ - ١٩٨

فخري صالح

صول بيللو والواقعية الأميركية

١٩٩ - ٢٠٤

محمود شقير

الكتابة حينما تكسر النمط

٢٠٥ - ٢٠٩

ص. ب

شعرية المعيار

٢١٠ - ٢١٥

ليانة بدر

سماء واحدة

٢١٦ - ٢٢٨

مكتبة

لويس ماسنيون :

آلام الخلاج

إدوارد سعيد :

مقالات وحوارات

وجيه كوثراني :

عمر كوش

هويات فائضة





## الميتافيزيقا النصية والأساطير المناهضة للأسس ليونارد جاكسون

مدخل :

ربما كان جاك دريدا هو الشخصية الأهم بين " ما بعد البنيويين " . واهتمام دريدا الأساسي هو الفلسفة وتناول النصوص الفلسفية والتعليق عليها . فقد قدّم نصوصاً تفضح الأسس الميتافيزيقية الخفية المزعومة في هذه النصوص . وقد بدأ بذلك التقليد الفلسفي الهوسرلي والهيديغري من داخله ، ثم حاول أن يقوم بالشيء ذاته بالنسبة للبنيوية ، التي رأى أنها تقوم على ميتافيزيقا الحضور التي يجدها أينما اتجه . أما لا- مفاهيمه التقنية التي يقدّمها ، الاختلاف ، والأثر ، النخ ، فهو يرمي من ورائها إلى تهشيم ميتافيزيقانا ، دون أن يقدم واحدةً جديدةً . ولن أحاول هنا أن أعالج دريدا و النقد التفكيكي معاملةً كاملةً ، وإنما سأحاول أن أبين أن نقد دريدا لسوسور يقوم على أسطورة بشأن التقليد الفلسفي الغربي ، هي أسطورة المركزية الصوتية ، فُرِضَت على سوسور فرضاً بنوع من سوء التمثيل ، وأن مدرسة النقد التفكيكية التي تأثرت بدريدا وحظيت بنوعٍ من الشعبية في أميركا ، هي في حقيقتها ضربٌ من الميتافيزيقا النصية الرومانسية .

## ١- أسطورتنا المركزية الصوتية و الكتابة الأصلية

لستُ عازماً، في هذا البحث، على شنّ هجوم شامل على دريدا بوصفه فيلسوفاً، أو على القيام بمسح نقديّ للنقد ما بعد الليريدي. فذلك يقع خارج تطلعاتي، ويشكّل مهمةً ضخمةً تتجاوز ما لديّ من قدرات. ولذا فإنني أقصر على مناقشة تفصيلية لاثنتين وحسب مما يمكن أن ندعوه مزاعم دريدا الفلسفية، وهذا مصطلح قديم الطراز قد يرفضه دريدا. أما الأول من بين هذه المزاعم فهو ما يزعمه دريدا من وجود ما يدعوه بـ "المركزية الصوتية"، التي أرى أنها غير موجودة. والثاني هو الأولوية الكيانية (الأونطولوجية) لما يدعوه بـ الكتابة أو الكتابة الأصلية، حيث أرى أنّ هذه الفكرة بعيدة عن التماسك وضعيفة.

أما على مستوى أعمّ فسوف أشير إلى أنّ الطابع الفلسفي لعمل دريدا هو طابع ميتافيزيقي واضح، وأن الطابع العام للنقد التفكيكي لا يرشّحه لأن يكون المنهج التحليلي اليقظ الصارم حيال صورته هو ذاته، وإنّما هو شكل من المثالية النصية، أو، بعبارة أدقّ، شكل من الصوفية النصية الرومانسية.

## ٢- الحاجة إلى الميتافيزيقا ومزايا المركزية العقلية

من بين المنجزات المهمة التي أنجزها دريدا أنه حوّل مدرسةً أساسيةً من النقاد الأدبيين إلى ميتافيزيقيين ينقصهم النضج. ذلك أنّ شطراً من منهجه يتمثل بإزاحة النقاب عن الافتراضات الميتافيزيقية المخبوءة في نصوص تبدو بريئة في الظاهر. ولعلّ واحداً من العوائق التي تعترضني في السجال ضد دريدا، هو أنّ عليّ أن أوضح ما الذي أعنيه بالميتافيزيقا كيما يتّاح لي أن أخوض هذا السجال.

الميتافيزيقا هي دراسة طبيعة العالم العامة والمبادئ الأولى في الفلسفة. وهي تتفحص الافتراضات الأساسية التي تقف خلف رؤية العالم القائمة على الحس المشترك أو الفهم الشائع، كما تتفحص تلك التي تقف خلف أشكال الاستقصاء التجريبية النظامية، كالعلوم الطبيعية والاجتماعية؛ وهي غالباً ما تقوم بذلك عن طريق تفحص المقولات العامة التي نحاول أن نصف بها العالم. لنأخذ مثلاً مقولة «الوجود» الميتافيزيقية. فأنا أعتقد أن الصخور، والمناضد، والبشر، والمؤسسات موجودة، أما العفاريات، وحوريات البحر، ومَلَكِيَّة نارنيا فغير

موجودة. وهذا مجرد اعتقاد قائم على الحس المشترك أو الفهم الشائع، يُجمَعُ عليه معظم الناس، مع أنه قد يكون خاطئاً. وأنا أعتقد أيضاً أن وجود هذه الأشياء أو عدم وجودها مسألة مستقلة إلى حد بعيد عن أفكارنا الخاصة المتعلقة بها، أو عن أي توصيف يمكن أن أصفها به؛ فهي تظل موجودة، أو غير موجودة، إذا ما متُّ، وبعضها يظل موجوداً ولو مات الجميع. وهذا موقف ميتافيزيقي أدعوه واقعية الحس المشترك أو الفهم الشائع. وهو موقف قد يجد من يعارضه برأي مفاده أن ما يعدّه الحس المشترك موضوعات واقعية موجودة في الخارج، هو في الحقيقة بناءات نبنيها؛ أو خصائص للثقافة البشرية، تتلاشى إذا ما تلاشت هذه الأخيرة.

كما أعتقد أيضاً أن الإلكترونات، والمورثات، والغربة، موجودة على الأرجح، وأن الفونيمات، والهوى، والطبقات الاجتماعية، قد تكون موجودة، أما الفلوجستون، والسيال الحراري، وعكس الجاذبية غير موجودة على نحو يكاد يكون مؤكداً. وهذه اعتقادات علمية ليس غير. وأنا أعتبر أن من ضمن الاعتقاد الميتافيزيقي أن يكون وجود هذه الكيانات مستقلاً في جوهره عن قناعاتي العلمية حيالها. وأنا أدعو هذا الموقف واقعية علمية، بالتعارض مع الموقف المثالي الذي يرى أن الإلكترونات مجرد بناءات نظرية، وهو موقف أرفضه لأنني لا أرى كيف يمكن لبناءات نظرية محضة أن ترسم صوراً واقعية على شريط تلفزيوني. كما أعتبر أن من الممكن تعديل واقعية الحس المشترك بحيث يمكن إدماجها مع الواقعية العلمية؛ وهذه النظرية المركبة هي مرة أخرى نظرية ميتافيزيقية.

وقد يتساءل المرء بشأن منزلة مقولة "الوجود" هذه؛ أهى مجرد كلمة تُستخدم في خطاب، أم أنها مقولة من مقولات المنطق، أم ماذا؟ وأنه لمن شأن الميتافيزيقا أن تتفحص مثل هذه الأسئلة، وأن تناقش المبادئ الفلسفية التي تسير على هديها في الإجابة عنها، سواء أكانت تحليلاً لسنياً، أم بناءً لنظام بدهي، أو تحليلاً لحدوس أو أي شيء آخر.

وتتحدّر الميتافيزيقا الغربية برمتها من أرسطو. وكلمة "ميتافيزيقا" هي اسم الكتاب الذي يأتي بعد الفيزيقا في مجموعة أعماله الكاملة. وكان أرسطو قد أطلق على الموضوع الذي يبحثه هذا الكتاب اسم "الفلسفة الأولى" وهو اسم أنسب بكثير. وتشتمل الفلسفة الأولى على أجزاء ثلاثة. الأول هو نظرية الكينونة، أي نظرية ما هو موجود وجوداً جوهرياً، وأوجه العالم الواقعية جوهرياً. أما الجزء الثاني فمعني بترائية قيم الكينونة. أي بالسؤال عن الكينونة

الأفضل، أو الأرفع، أو الأكثر واقعية، أي الكينونة التي تستمدّ منها بقية الكينونات كينونتها. أما الثالث فمعنيّ مبادئ المنهج الفلسفي الأولى. وكتاب أرسطو هو في الحقيقة مجموعة من الأعمال، ويشتمل على خليط غريب، إذ نجد فيه معجماً فلسفياً، يعطي تعريفات لأفكار عامة كالكينونة، والجوهر، والكمّ، والكيف، الخ؛ وانتقادات للأفلاطونية؛ وخطوطاً عامة سريعة لأربع عشرة مشكلة ميتافيزيقية أساسية؛ ونظرية في أنماط السببية الأربعة، وما إلى ذلك. وما يجعل بعض هذا فلسفةً أولى هو كونه منطلقاً فلسفياً أولياً، ما يجعل بعضه الآخر كذلك هو كونه عميقاً جداً وأولياً من الناحية الفلسفية؛ أي كونه أساساً لبقية المسائل الفلسفية.

ولقد اكتسبت الميتافيزيقا منذ ذلك الحين هذا الطابع المختلط فلسفياً، ولذا فإننا نجد كتباً أولية في هذا المجال لا تكاد تتوافق في موضوعها. ومن الأمثلة اللافتة التي وجدتها مؤخراً كتاب د. م. ماكينون، مشكلة الميتافيزيقا (١٩٧٤)، بالمقارنة مع كتاب بروس أون، مبادئ الميتافيزيقا (١٩٨٦). فالأستاذ ماكينون يشغل كرسيّاً في اللاهوت. وهو يبدأ بأفلاطون ثم لا يلبث أن ينتقل إلى كانط. وهو يتحدث في الفصل السادس عن الأمثال أو الحكايات الرمزية ذات المغزى الأخلاقي؛ ويتحدث في الفصلين العاشر والحادي عشر عن المعجزات، والسخرية، والمأساة. أما الأستاذ أون فيتحرّك على نحو مستقيم من أرسطو إلى برتراند راسل، ويمثّل شطر كبير من عمله محاولةً للتوفيق بين الفلسفة والعلم الحديث، ولا يلعب الله ولا الأدب أيّ دور مهم في كتابه.

ولا نجد في أيّ من هذه العملين أيّ إشارة إلى هيدغر! وهذه تذكّرة مفيدة لأولئك الذين يعملون في ميدان النظرية الأدبية من ينزعون إلى المطابقة بين هيدغر ومسألة الكينونة. فهم بحاجة لأن يذكّروا أنفسهم بأنّ افتراض دريدا الضمني الذي مفاده أنّ هوسرل وهيدغر يمثلان ذروة تاريخ الفلسفة، ليس إلا افتراضاً متحزباً إلى أبعد حدّ، وبأنّ كارل بوبر قد يكون لديه ما يقدّمه للنظرية الأدبية أكثر مما لدى هيدغر، فما بالك بما يمكن أن يقدّمه للألسنية. وهكذا فإنّ الميتافيزيقا هي دراسة المبادئ الجوهرية التي تتحكّم بكل كينونة وكل بحث فلسفي. إنها أعمّ دراسة يمكن القيام بها، ولا بدّ لكل الدراسات الأخرى - بما في ذلك العلوم الطبيعية كالفيزياء، والنظريات السياسية، والأخلاقية، والجمالية - أن تتلاءم معها وتتسق مع مبادئها، أو أن تقبل الصياغة ضمن مقولاتها على الأقل. وقد يبدو هذا ضرباً من الزعم المفرط. فإذا ما

أردنا أن نعرف أصول الكون وبناءه، فإن من المفضل أن نقرأ ما كتبه الأستاذ هوكنغ؛ غير أننا لن نعرف كيف نفهم عمل هذا الأخير، وإذا ما كان علينا أن نصدقه، ما لم نضعه ضمن مقولاتنا الميتافيزيقية. فعلى الرغم من أن الفيزيقا تغطي الكون كله، كبيره وصغيره، إلا أنها تبقى "علماً نطاقياً"، أو فرعاً متخصصاً. أما الميتافيزيقا فتغطي كل شيء.

وهكذا تدعي الميتافيزيقا نوعاً من الأولوية على كل الفروع التجريبية. غير أن ثمة ادعاءات معاكسة ترى أن ما تقدمه الميتافيزيقا ليس في الحقيقة سوى مجموعة من المقولات الفارغة مستمدة من هذه الفروع ذاتها. فنجد من يشير، على هذا الأساس، إلى أن مقولات الميتافيزيقا، كمقولات "الكينونة" أو "الوجود"، مستمدة من بنية اللغة. كما أشار بنفنيست (ولم يكن أول من أشار) إلى أن مقولات الميتافيزيقا الأرسطية مستمدة من بنية اللغة اليونانية. فالميتافيزيقي مُستمد من الأمبريقي (التجريبي). وها هو جاك دريدا يقدم في "تذييل كوبولا" (١٩٨٢) نقداً قاسياً لموقف بنفنيست:

... إنَّ أيّاً من المفاهيم التي يستخدمها بنفنيست. بما في ذلك مفهوم الألسنية بوصفها علماً، بل وفكرة اللغة ذاتها. ما كان ليرى النور لولا هذه الـ"وثيقة" الصغيرة في المقولات. فالفلسفة ليست قبل الألسنية على النحو الذي يكن للمرء أن يجده بالنسبة لعلم جديد أو نظرة جديدة، أو موضوع جديد، وحسب، بل هي قبل الألسنية بمعنى السَّبْق أيضاً، مُقدِّمة لها المفاهيم، ساء ذلك أم حَسُن.

وسواء أكان هذه صحيحاً أم لا، فإنه يُظهِر دريدا بمظهر المدافع، بمعنى محدد، عن الأسبقية المنطقية للميتافيزيقا.

والسؤال الآن: هل تضع الميتافيزيقا أية قيود فعلية على محتوى الفروع المتخصصة؟ إن ذلك يتوقف على امتلاكها أية مصادر للمعرفة خاصة بها. ولقد زعمت في بعض الأحيان أنَّ هنالك مبادئ ميتافيزيقية أولى تتحد، بشيء من التفصيل، أي نوع من العوالم يمكن لهذا العالم أن يكون، وما الذي يمكن لنا أن نعرفه عنه. كما زعمت أنَّ لتحديد هذه الأشياء أولوية منطقية على عمل الفيزيقي؛ ذلك أن أية نظريات يقدمها هذا الأخير عليها أن تنتظر إلى أن يُصدر الميتافيزيقي حكمه عليها. فالميتافيزيقي يعلم ما الذي يجعل الفيزيقا ممكنة.

على النقيض من هذا الرأي، يمكن القول إن الفروع المتخصصة - البيولوجيا، والألسنية،

والأنثروبولوجيا، الخ. تشمل على كل المعرفة التي ينبغي الإمام بها. وبالتالي فإن الميتافيزيقا ليست سوى مجال فارغ؛ أو لعلها ببساطة تلك الحاجة التي تقتضي أن تكون الفروع المتخصصة متسقة داخلياً، ومتسقة مع الملاحظة والاختبارات العملية، ومتسقة مع بعضها بعضاً. وهي حاجة لا يمكن تجاهلها عملياً على الرغم من ضعفها، ولعلها اللب العقلائي لما يدعوه دريدا بالمركزية العقلية Logocentrism. ذلك أن "المركزية العقلية" و"ميتافيزيقا الحضور" مفهومان محوريان في فلسفة دريدا، وهو يحددهما معاً على نحو مترابط بوصفهما "الرغبة الملحة، القوية، النظامية، التي لا يمكن كبتها" في مدلول متعال "يضع نهايةً مُطمئنةً للإحالة من الدلول (sign) إلى دالول". غير أن ما يحقق مثل هذه الغاية في العلم، بوصفه معاكساً للإيمان الديني، هو الاتساق مع الأدلة ومع الذات. وما يوافق "المدلول المتعالي" في العلم هو مفهوم الكيان الافتراضي، أو السيرة، أو البنية، التي يطرحها العالم لكي يفسر من خلالها الوقائع.

والحقيقة أن ثمة احتمالاً لوجود ضروب كبرى من عدم الاتساق في أية لحظة تاريخية معينة، سواء ضمن الفرع التخصص الواحد أو بين الفروع المتخصصة عموماً، حين تطرح هذه الفروع كيانات افتراضية لا يمكن لها أن تتواجد معاً. ففي القرن التاسع عشر احتاجت الجيولوجيا إلى تقدير عمر الأرض تقديراً أكبر بكثير مما يمكن للفيزيائيين أن يسمحو به في تقدير عمر الشمس؛ وكان ذلك يعني استغراق توضّع الصخور الرسوبية فترة أطول بكثير من الفترة التي استغرقتها نقص حرارة الشمس. ولم يتضح هذا الشذوذ أو التناقض إلى أن تم اكتشاف التفاعلات النووية في القرن العشرين والتي أوضحت ما الذي غذى الشمس حقاً بالوقود. وفي هذه الأيام، ثمة تناقضات أساسية ضمن الفيزياء بين نظرية الكم والنظرية النسبية. ويشكل جلاء هذه التناقضات واحداً من حوافز البحث النظري.

إذا ما كانت مركزية العقل تعني الرغبة الملحة، القوية، النظامية، التي لا يمكن كبتها في أن تكون الكيانات الافتراضية بيئةً جليةً، ومتسقةً إحداها مع الأخرى ومع الملاحظة، فلا بد أننا ندين للميتافيزيقا المتمركزة على العقل لدى العلماء بكامل متن العلم الحديث، بقدر ما يكون هذا العلم متسقاً. فالميتافيزيقا المتمركزة على العقل تضع للعلم هدفاً وغايةً. إنها تطالب العلماء بأن يتناولوا العالم تناولاً عقلانياً ومتسقاً ينسجم مع جميع الأدلة. وهي تضع هدفاً وغايةً للرياضيات والمنطق. إنها تطالب الرياضيين بأن يتناولوا جميع العوالم الممكنة تناولاً عقلانياً ومتسقاً.

جاسكون: الميتافيزيقا النصية

فإذا ما كان الأمر كذلك، فإن الدعوات إلى القطعية مع مركزية العقل قد تكون تعبيراً عن العداء للعقلانية، والاتساق، والأدلة، والعلم والرياضيات؛ وقد لا تكون معادية لميتافيزيقا من النوع المعادي لكل هذه الأشياء. وبالمنااسبة، فإن قولنا هذا ليس اتهاماً للريدا نفسه بالعداء للعلوم الطبيعية أو الرياضيات؛ فبعد عام ١٩٦٢ لم يُبدِ دريدا سوى اهتمام فلسفي ضئيل بكليهما. إلا أن دريدا يروق لأولئك الذين يظهرون لهما العداء، أو يروق، كما سنرى، لأولئك الذين يرغبون بالتعالي عليهما وتجاوزهما. والسؤال المثير الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا كان على نقّاد الأدب أن يجدوا في الميتافيزيقا المتمركزة على العقل ضرباً من الشر إذا ما كانت هذه الميتافيزيقا هي المسؤولة عن منجزات العلوم الطبيعية والرياضيات. والحق أنّ واحدة من الإجابات الواضحة عن هذا السؤال هي أن خطاب العلم والرياضيات المتطور يجعل نقّاد الأدب يشعرون بأنهم أدنى.

والحال، أن من الممكن تطوير أنظمة ميتافيزيقية رصينة بأخذ بضع مقولات مجردة والتلاعب بها. وكان هيجل قد فعل ذلك في منطق، الذي ليس منطقاً في الحقيقة، بل نظاماً ميتافيزيقياً. فقد أخذ مقولة شديدة القرب من المقولة المذكورة آنفاً. "الكيونة/العدم". ورأى أنها لا يمكن أن تُفهم إلا بالارتباط مع مقولة تنطوي بالضرورة على كلا وجهيها، ودعا هذه المقولة بـ "الضرورة". ودعاها مكتفغات بـ "الانتقال إلى الوجود المتعين"؛ وهي فكرة تمكن مقارنتها بمفهوم "الأثر" عند دريدا.

ودريدا يقدم نفسه ببلاغة على أنه مناهض للميتافيزيقا؛ إلا أنه يفكر بالطريقة ذاتها التي يفكر بها الميتافيزيقي. فهو يكتشف ضمن الإطار الظاهراتي مقولة رئيسة تحكم كلّ ما يفترض الظاهراتي وجوده. وهذه المقولة هي "الحضور"، وهي مفهوم صعب، تتأتى صعوبته من عمومته الشديدة على وجه التحديد. فهو يغطي الحضور العياني، والحضور في العقل، والوعي الذاتي وأشياء أخرى كثيرة. وثمة قائمة جزئية يقدمها دريدا في كتابه علم الكتابة تشتمل على عدد من المعاني التاريخية المختلفة لهذه الكلمة. ولعل إدراكي الحسّي لشريط الطباعة الحاسوبية الذي انظر إليه في هذه اللحظة هو مثال للحضور، كما فهمته. ولعلّي أقيم فلسفة كاملة على واقعة أن الشريط حاضر أمام بصري في هذه اللحظة؛ أو على أنني أفكر بفكرة ما في هذه اللحظة.

إلا أن مقولة الحضور لا تعمل عملها دون مقولة اللا-حضور؛ فما هو موجود الآن لا يُفهم إلا بالعلاقة مع ما هو مقصّى الآن، وما كان، أو سيكون، موجوداً في الماضي

أو المستقبل . ولو أردنا أن نجد مقولة رئيسة واحدة تغطي الاثنين فلا بدّ أنها ستكون مقولة الاختلاف Difference ، في المكان والزمان . فنحن نبني تجربة المكان والزمان بالعلاقة مع مثل هذه المقولة ، مقولة الاختلاف/ الإرجاء Difference /Deferral ، والتي أسماها دريدا بالـDifferance . وهي مقولة لا نستطيع أن نفكر بها هي ذاتها ، ذلك أننا ننطلق منها في بناء كل الأشياء الأخرى . ويمكن القول ، بصورة أعمّ ، إن ثمة قيوداً جوهرية تقيد قدرتنا على تناول النظامي للمبادئ ، والافتراضات ... الأساسية الجوهرية التي ننطلق منها في محاولتنا تناول العالم تناولاً نظامياً . فالأسس الجوهرية لنظام ما لا يمكن أن تكون متوضّعة ضمن هذا النظام .

إنني قريب تماماً من دريدا هنا ؛ إلا أن مسافة بعيدة تفصلني عنه في الوقت ذاته . وما أرفضه هو تقنيته في التعليق المفصل على النصوص ، والتي هي كلّ تقنيته . فهو نادراً ما يبسط نظرية دون إحالة إلى كتب أناس آخرين ، شأنه شأن هوسرل وهيدغر . وما أرفضه أيضاً هو تفسيراته العديدة التي يضعها للسبب الذي يجعل ما يقوم به بعيداً عن الميتافيزيقا ، و للسبب الذي يجعل من الـDifferance مفهوماً ليس ميتافيزيقياً بل ليس كلمة أو حتى مفهوماً ، وإنما ضرباً من اللا-مفهوم الذي يجد مبرر وجوده الوحيد في صدّ ميتافيزيقا المرء ودفعها بعيداً . فأننا لا أصدّق هذه التأكيدات . وأعتقد أن دريدا ميتافيزيقيّ ؛ إنما ميتافيزيقي من نوع خاص لا يتقدّم إلا من خلال فضح الافتراضات الميتافيزيقية في نصوص الآخرين أو اختلاقها .

ولو عدنا إلى التعريف الذي ذكرناه من قبل ، فإنه ليبدو مستحيلًا من الناحية المنطقية أن نقول أي شيء يُقصدُ منه أن يكون حقاً إلا وسيقع بصورة ما ضمن سياج الميتافيزيقا . ولعل من الممكن للاستخدامات اللعوبة للغة ، التي لا تقدّم أية تأكيدات ، أن تنجو من مثل هذا الوقوع . ولكن حتى عبارات مثل "أشبهك بيوم صيفي" <sup>١٤</sup> لا تخلو من افتراضات مسبقة عن وجود زمان ، أو أشخاص ، وعن وجود أشياء أو موضوعات ، ذات خصائص تتيح لها أن توضع موضع المقارنة واحداً مع الآخر . غير أن الفارق هنا هو أننا حين نستخدم اللغة استخداماتٍ لعبوية أو شعرية لا نضطر لأن نبقي على افتراضاتنا المسبقة ، أو حتى تأكيداتنا ، متّسقة مع بعضها البعض . وبذا يبدو الأدب وكأنه يتيح منفذاً إلى مجال من العوالم (الوهمية) أوسع مما يمكن للاستخدامات الحرفية والتوكيدية للغة أن تطلها ، الأمر الذي يمكن أن يُشعر المرء بنوع من التحرر . بيد أن هذا التحرر ليس في حقيقته سوى تحرر استعاريّ كونه تحرراً من ميتافيزيقا الاتساق .



و غالباً ما يحاول دريدا أن يقوّض مثل هذه التفرقات، كذلك التي بين الاستخدامات اللغوية والجدية للغة؛ أو بين الاستخدامات الحرفية التوكيدية، من جهة أولى، والاستخدامات الاستعارية، والبلاغية و التخيلية من جهة أخرى. وهو بفعله هذا يقدم بلاغةً تحرر من سياج الميتافيزيقا. وهذا هو أساس الإعجاب به. ولأن هذا التحرر هو تحرر من مقتضيات الموضوعية والاتساق، ليس مدهشاً أن الإعجاب بدريدا قد كان عظيماً بين منظري الأدب قياساً بعلماء الفيزياء أو الفلاسفة التحليليين. وبعض سجالات دريدا تبدو وكأنها قد فوّت من السياقات الميتافيزيقية الأصلية حيث نجد لها معنىً، وتحوّلت إلى عقائد جامدة أشك كثيراً في أنه يصدّقها. وإحدى هذه العقائد هي أنه ليس ثمة فارق حقيقي بين الاستخدامات الحرفية للغة واستخداماتها الاستعارية. ولو صدّقنا ذلك حقاً لاستحال علينا أن نضع معجماً إنجليزياً نافعاً؛ فما بالك بنقد قصيدة.

### ٣- تفكيك علم الظواهرات

علم الظواهرات هو منهج فلسفي قصّد منه أن يقدم أسساً للمعرفة موثوقة، أو ربما أسساً موثوقة لفهمنا معنى معرفتنا، بل لفهمنا معنى كينونتنا في العالم، دون اتكاء على افتراضات ميتافيزيقية. وهو منهج شائع لدى مدرسة كاملة من الفلاسفة، إلا أن ممثله الرئيس هو إدmond هوسرل. ويبدو أن هذا المنهج يستند على زعم، هو في حقيقته افتراض ميتافيزيقي وإن أنكر أصحابه ذلك، مفاده أن بمقدور المرء أن يقدم توصيفاً للتجربة، أو الكينونة، أو العالم المعاش، متحرراً من الافتراضات المسبقة. ولا يعني هذا الزعم، بالطبع، أن توصيفاتنا اليومية للظواهر متحررة من مثل هذه الافتراضات المسبقة، وإنما أننا نستطيع من خلال التفكير أن نحرر أنفسنا من هذه الافتراضات، ونلتفت إلى الظواهر ذاتها. وقد اقترحت تقنيات عديدة للقيام بذلك لبعضها طابع السجال الرصين وبعضها يشبه تقنيات التأمل، أو حتى العلاج النفسي. وليس مصادفة أن نجد اهتماماً كاثوليكيّاً شديداً بهوسرل والهوسرلية، أو أن نجد أن علم الظواهرات قد ترك أثراً على المحللين النفسانيين، اللاكانيين وغيرهم.

يبدو أن المقصود هنا هو أن مقارنةً وصفيةً تتناول البنية الأساسية للتجربة، أو الكينونة، أو العالم، لا حاجة بها لن تستخدم مقولات موجودة مسبقاً كمقولاتي الذات والموضوع؛ وإنما هي التي تقدّم المعطيات التي تُبنى منها مثل هذه المقولات الفلسفية.

فالتجربة تتعين بوصفها تجربةً قصديّةً؛ أي أن الوعي هو وعي شيء ما على الدوام؛ فأنّا على سبيل المثال أعني منضدةً، والمنضدة هي موضوع بالنسبة لي. وعالمنا يتعين في الأحوال جميعاً بقطب موضوعي وقطب ذاتي، ويمكن لنا أن نحول اهتمامنا إلى الموضوعات، أو، من خلال التفكير، إلى الذات التي تجرّب هذه الموضوعات أو تختبرها. وقطبا الكينونة هذان يتبادلان الاعتماد على نحو وثيق؛ إذ يمكن القول إنّ الموضوعات لا توجد إلا بوصفها موضوعاتٍ بالنسبة لذاتٍ ما؛ وإنّ الذوات لا توجد إلا في علاقة مع موضوعاتها. ويبدو أن كينونة حجرٍ ما في عالم غير مأهول هي أمر لا معنى له بالنسب لهذه الفلسفة، على الرغم من إنكارها لذلك؛ كما يبدو أنّ المفاهيم العلمية الشائعة، كمفهوم تطور الوعي مثلاً، هي من الأمور المربكة والمحيرة إلى أبعد حدّ.

و بقدر ما تمثّل هذه المقاربة منهجاً فعلاً في البحث الفلسفي إذا ما مثلت، (بخلاف تقنيات التأمل السريّة والخصوصية) فإنها تبدو لي بمثابة طبعة جذرية (راديكالية) من الشكّ الديكارتي؛ فهي تقوم على افتراض أننا مهما أنكرنا من أشياء أخرى، لا نستطيع أن ننكر محتويات وعينا. والسؤال هو: ما الطريقة التي يمكن لنا من خلالها أن نتفع بهذه المحتويات في البحث العلمي الذي يتناول الطبيعة الأساسية للعالم ويتناول أسس معرفتنا؟ وإليك الآن هذا العرض المبسّط كثيراً للمراحل طريقة هوسرل. فالمرحلة الأولى، مرحلة الاختزال الظاهراتي، تتمثّل بأن أضع بين قوسين، أو أن أضع جانباً مسألة الوجود الموضوعي للظاهرة المستقصاة الواقع خارج الوعي. وتتمثّل المرحلة الثانية بأن أخطو عائداً من وعيي التجريبي الفعلي للظاهرة لأنظر إليها من موقع ذاتٍ "متعالية"؛ موقع مراقب محض، مفرغ من أي محتوى أو طابع ما عدا تلك الصفات التي هي صفات ضرورية لمثل هذه الذات. فهذا "الأنا" الجديد سيكون الآن قادراً على أن يلاحظ وعي الذات التجريبي للظاهرة وينظر فيه.

لنعد إلى مثال الطابعة الحاسوبية التي أنظر إلى شريطها في هذه اللحظة. من الممكن أن تكون هذه الطابعة غير موجودة؛ ومن الممكن أن أكون أنا غير موجود؛ غير أنّ ما هو متعين بالنسبة للذات المتعالية بوصفها ظاهرة لا يمكن نكرانها هو وعيي التجريبي الناظر إلى الشريط. ومن الواضح أنني لم أخسر سوى القليل من التفاصيل من جرّاء الاختزال المضاعف الذي أجرّيته. فكلّ ما كان متاحاً من قبل للملاحظتي هو متاح لي الآن، بوصفه محتوى وعيي، و يبقين قاطع

أو حتمي منطقي كما يُستَـمَى . وهكذا يبدو علم الظاهرات فلسفةً شديدة الخصوبة . فالفرصيات العلمية ضيقة ومبسطة جداً قياساً بالمعطيات التي تفسرها ؛ أما علم الظاهرات فيعيد إلينا العالم بأكمله ، وإن كان ذلك على شكل معرفة أو معنى إنساني وحسب .

غير أن الغاية ليست ، بالطبع ، أن نتأمل أو نعكس العالم بأكمله ، بل أن نتوصل إلى حقائق أساسية بشأنه ، ييقن قاطع أو حتمي منطقي . ولكي نقوم بذلك ، ربما كان علينا في الحقيقة أن نُعْمِل خيالنا فنقلب الظاهرة المدروسة في خيالنا حتى نكتشف ماهو جوهري فيها ، أي ما لا نستطيع أن نقلبه دون أن ندمر الظاهرة ذاتها . والسؤال الآن : ما هي الحقائق التي يمكن لنا أن نكتشفها بهذه الطريقة ؟ إليكم واحدة من هذه الحقائق :

إنّ جوهر الوعي ، الذي أعيش فيه بوصفي نفسي ، هو ما يُدعى بالقصدية . فالوعي هو على الدوام وعي شيء ما . (هوسرل ١٩٦٧ محاضرات باريس)

ثمة عدد من الانتقادات الصريحة التي وُجِّهَتْ لهذه المقاربة . والانتقاد الذي لفت انتباهي هو انتقاد هيدغر في الكينونة والزمن . فمفهوم المعرفة ، بوصفها علاقة وعي محض بموضوعاته ، هو مفهوم مجرد جداً . « ومع مثل هذه المفهوم » ، فإننا نتناسى على أيّ نحو تكون الكائنات البشرية . فالكائن البشري هو كينونة-في-ال-عالم ؛ وهذا ما ينبغي على الفلسفة أن تستكشفه بصورة مفصلة . فاستخدام مطرقة لدقّ مسمار هو جزء من النشاط البشري بقدر ما هو تفكير في المطرقة ؛ حتى إنه يشتمل ، أو يشتمل على الأقل ، على طريقة فعالة تماماً لإدراك المطرقة ، بوصفها شيئاً في متناول اليد من أجل العمل . أما الاسم التقني الخاص الذي يطلقه هيدغر على هذه الطريقة في الإدراك فهو "Umsicht" ، وترجمته الحرفية "النظر حول" . وهو يختلف عن التفكير في المطرقة بوصفها شيئاً . فنحن لا نفكر في المطرقة بوصفها كياناً بحدّ ذاتها إلا حين يُنْفِخ العمل ! وهذه المقاربة ، بإخلاصها الضمني للتفاصيل الحياتية الملموسة ، توقّر تناولاً للتجربة الإنسانية أكثر غنى من مقاربة هوسرل ، وإن كانت لا تستطيع أن تزعم أنها تقدّم يقيناً قاطعاً وحتمياً . منطقيّاً ؛ وهي تبدي في الحقيقة كثيراً من صفات الرواية أو خصائصها ؛ ذلك أنه لم يعد ثمة حدّ هذه الأيام لضروب التجربة الإنسانية والفعل الإنساني التي يمكن للمرء أن يكتب عنها ، ويدعو ذلك فلسفةً . ولقد كتب سارتر ، خليفة هيدغر مع شيء من التحفظ ، رواياتٍ بالمعنى الفعلي للكلمة . ولو كنّت في أكسفورد عام ١٩٥٤ وسألت عن الفلسفة الجديدة المثيرة ، الوجودية ،

لقليل لك: "ليسوا فلاسفةً. إنهم يكتبون روايات".

ومن الانتقادات الشائعة التي وُجِّهَتْ لجميع مقاربات هذه المدرسة، ثمة نقد يستند إلى طبيعة اللغة. فمن غير الممكن لأي فيلسوف من هذا النوع الذاتويّ. في رأيي - أن يوصل أيّاً من نتائجه دون أن يضعها في لغة. واللغة في جوهرها جمعية. وعملية وضع التبصّرات الهوسرلية في لغة مفهومة تجبرها على العودة إلى المفاهيم الشائعة الموجودة عما يزيل اليقين الذي تتسم به في حالتها الذاتية وقبل اللغوية. غير أنني لست مقتنعاً بهذا الرأي، ولا بأية طبعة من طبعات السجل الذي يقوم على "عدم وجود لغة خاصة". فهو سرل يتوقّع من كلّ شخص صراحةً أن يقوم ببحثه الظاهراتي. أما اللغة فليس لها أن توصل بضرورة لازب كلّ التفاصيل الدقيقة للتجربة الخاصة؛ وإنما هي تكفي بوضع الناس على الخط السليم. ومن ثمّ يمكن لنا لاحقاً أن نوّسع اللغة عن طريق عملة تقريب متعاقب، لكي نقيم في المجال المشترك العام تجارب هي في الأصل خصوصية وليست مفرغة في صيغة لكنها مشتركة بين أناس كثيرين. وإن لم نستطع أن نقوم بذلك، فكيف يمكن أن نقوم قائمة للنقد الفني، أو للوقاية من الخمرة؟

يمضي النقد الديرديّ لعلم الظاهرات أعمق بكثير من هذا النقد، على الرغم من أنه يشتمل أيضاً على مفهوم اللغة. وهو يلتفت على وجه التحديد إلى دور اللغة، أو الدواليل، في إقامة موضوعات عامة ودائمة انطلاقاً من ظواهر خصوصية. والأمر اللافت والمثير في هذا النقد هو أنه يبدأ بتحليل لأصل الهندسة.

ظلّ هوسرل طوال حياته، وعلى الرغم من كل التغيرات التي اعترت نظريته، معيّناً بحالة الموضوعات الرياضية، كالأعداد، والنظريات الهندسية، وما إلى ذلك. فالمشكلة مع هذه الموضوعات هي أنها تبدو ذاتية محض، بمعنى أنها مبنية في الفكر برمتها، وأن الملاحظات التجريبية لا تؤثر عليها بأي حال من الأحوال إلا بوصفها أمثلة أو توضيحات لها. ومع ذلك، فإن هذه الموضوعات هي من ناحية أخرى موضوعية تماماً، حيث لا يمكن لأي شيء يخصّ المفكر أن يؤثر على صحة التفكير بأن اثنين واثنين يساوي أربعة. وإذا ما كان فيثاغورث هو الذي اكتشف تلك النظرية التي تحمل اسمه، إلا أن فيثاغورث، أو أيّاً من الذين اتّبعوا نظريته منذ ذلك الحين، ما كان ليقدّر أن يجعلها صحيحة أو غير صحيحة. فهي صحيحة أصلاً.

وكان هوسرل في كتاب من كتبه الأولى، هو «فلسفة الحساب»، قد مال برأيه كثيراً صوب

الموقف الذي يرى أن الرياضيات ذاتية؛ وهو موقف تمّ دحضه بلطف في مراجعة للكتاب قام بها فريج. وبعد ذلك، أقر هوسرل بموضوعية موضوعات الرياضيات؛ إلا أنه قضى حياته وهو يتساءل كيف أمكن لهذه الموضوعات أن تتشكل على هذا النحو، مع أنّ بناءها البدئي قد تمّ على نحو ذاتي:

... كيف يمكن للبنية المتشكّلة ضمن النفس أن تبلغ كينونة ذاتية خاصة بها بوصفها موضوعاً مثالياً هو، مثل الموضوع " الهندسي "، لا يمكن أن يكون موضوعاً نفسياً فعلاً، على الرغم من نشوئه على نحوٍ نفسي؟

(إدموند هوسرل، ١٩٣٦، " أصل الهندسة ")

إنّ الإجابة التي يقدمها هوسرل عن هذا السؤال في هذه الشذرة المتأخرة من كتاباته، " أصل الهندسة "، هي إجابة مرتبطة باللغة وبالكتاب. فالنظرية الهندسية تبرز إلى الوجود بوصفها شيئاً بدهيّاً بالنسبة للاختصاصي بالهندسة، ويمكن أن يعاد تفعيلها ببدايتها في مناسبات لاحقة، إلا أنها تبقى ضمن نفسية. بمعنى أنها لا توجد إلا في داخل عقل شخص واحد، ولو كانت قابلة للتكرار. وهي تصبح ذاتية لأن اللغة تمكّن شخصاً آخر من أن يفهم برهاناً يعود في أصله إلى الشخص الأول، أي أنها تمكّنه من أن يعيد تفعيل هذا البرهان بوصفه بدهيّاً؛ وهي تصبح موضوعية عندما يتيح الكتاب إعادة إيقاظ هذه البديهية ذاتها بعد سنوات عديدة، وفي وقت قد يكون فيه أولئك الأفراد الأصليون قد قضوا نحبهم.

ويتابع هوسرل فيمثل الهندسة بأنها النمط الفعلي للمنجزات الإنسانية أو الروحية التي تمّ بناؤها وسُلمت من خلال تقليد أو تراث. ومثل هذا التقليد هو ما يشكّل التاريخ الجوهريّ للإنسان. أمّا ما ينطوي عليه هذا القول فهو أمرٌ مذهل تماماً، مفاده أنّ العالم الإنساني الموضوعي، أي العالم الذي يشتمل على كل تلك الموضوعات المثالية التي شكلتها الثقافة الإنسانية، بما في ذلك الموضوعات المثالية في الرياضيات وليس فقط تلك الكيانات التي تمثّل لها الأعمال الأدبية، هو عالمٌ مخلوق في الكتابة أو بالكتابة؛ كما ينطوي على أنّ إمكانية وجود الموضوعات المثالية تخلفها إمكانية كتابة الأشياء أو تدوينها. (وهذا الرأي لا يقتصر على هوسرل، إذ نجد رأياً مماثلاً لدى بوير بشأن "العالم ذو الرقم ٣" من عوالمه (وهو عالم الفرضيات، و السجلات، الخ، عالم ليس مادياً ولا ذاتياً محضاً).

والحقيقة أنَّ هذه الشذرة قد كانت بالغة الأهمية بالنسبة لأعمال دريدا. وهي تمكنا من أن نرى ما كان سيغدو من دونها لغزاً متحيراً تماماً، ألا وهو السبب الذي دفع دريدا لأن يسبغ أهمية فلسفية على الكتابة، وأن يرى إليها بوصفها شيئاً يشكّل عالماً. ففي كتابه أصل الهندسة لإدموند هوسرل: مَدْخُل وفي أعمال أخرى حول هوسرل، وخاصةً في الكلام والظواهر الذي هو عبارة عن دراسة لنظرية هوسرل في الدالول، يقيم دريدا فارقاً أو تمييزاً أساسياً ذا طبيعة فلسفية بين الكلام والكتابة بوصفهما مقولتين متمايزتين؛ مقولة الكلام حيث تبدو المقاصد الإنسانية حاضرة في الدالول حضوراً مباشراً، مقابل مقولة الكتابة حيث يكون الدالول منفصلاً عن مقاصد أي مُستخدِم محدّد لهذا الدالول. بل إنَّ دريدا يكتب تاريخ الفلسفة تبعاً للأولوية الفلسفية النسبية المعطاة لهاتين المقولتين. فهو يرى أن ثمة قَمْعاً للكتابة لمصلحة الكلام في تاريخ الفكر الغربي بأكمله؛ وأن سبب ذلك هو اعتبار أن الكلام يوفّر منفذاً شفافاً إلى التجربة البدئية البَيِّنة بذاتها على نحو مباشر؛ في حين أن الكتابة هي شيء منفصل عن التجربة المباشرة، وشيء لا يضمن معناه حضور المتكلم.

ولقد جوبه، هذا الرأي بانتقادات عديدة؛ والمشكلة الأساسية هي الترتيب الذي نضع فيه هذه الانتقادات. واعتقادي أنَّ الاعتراض الأساسي الأهم ينبغي أن يوجّه إلى الزعم الهوسرلي الأصلي بأنَّ الكتابة، بل الإمكانية المجردة للكتابة، هي التي تشكّل الرياضيات في طابعها الموضوعي. فثمة سمات ثلاث تتسم بها الرياضيات وعلى كل نظرية رياضية أن تحسب حسابها. السمة الأهم من بينها هي مشروعيتها أو سريانها وصحتها الداخلية. والثانية هي أن تكون بعض أجزائها بديهية، بالنسبة لذوي التأهيل المناسب على الأقل. والثالثة هي أن تنطبق على العالم الواقعي، والفيزيقي، والاجتماعي. وما كان على هوسرل أن يقوم به هو أن يفسّر السمة الأولى، المشروعية أو السريان والصحة الداخلية، والسمة الثالثة، قابلية التطبيق الفيزيكية، على أساس السمة الثانية، والبديهية. ولا أرى كيف يمكن له أن يقوم بذلك.

لِنَعُدْ إلى الطابعة الحاسوبية. إنها آلة تعتمد على تطبيق نظرية رياضية. وما تفعله حين تعالج فقرةً هو حساب الكيفيّة التي سُرَّتَبُ بها الكلمات والأمكنة التي ستحشرها فيها. فالرياضيات سارية صحيحة، بمعنى أنها تتبع القواعد السليمة الصائبة؛ فإنَّ لم تكن كذلك، فإنَّ البرنامج لن يعمل على نحو سليم. ورياضيات هذا البرنامج بسيطة، وضمن استطاعتي؛ وإذا ما تفحصتها

بدقة كافية، فسأجد أنها بدئية. والبرنامج يجعل الآلة الفيزيقية تعمل على نحو موثوق في إنجازها المهمة التي صممت من أجلها. وبحسب مبادئ هوسرل، فإن الأساس المتين هنا هو البدئية؛ أما السريان والصحة الموضوعية فهي شيء ينشأ من كوننا نستطيع أن نكتب الأشياء وندونها. لكن ذلك ليس سليماً. فأننا نستطيع أن نكتب أي شيء وأدونه، لكنني لا أستطيع أن أنتج جزءاً من النظام الساري والصحيح والفريد الذي هو الرياضيات إلا إذا أتيت القواعد السليمة والصائبة الموضوعية (التي عليّ أن أكتشفها)؛ الأمر الذي يمكن لي أن أقوم به في بعض الحالات دون كتابة. وأخيراً، فإننا لا نجد أي تفسير لواقعة أن الآلة تعمل عملها! وحتى هوسرل لا يشير إلى أن الآلات الفيزيقية تعمل بسبب من اختراع الكتابة.

إن دريدا هو أبعد ناقد لهوسرل على الإطلاق؛ وما كنت لأحلم بأن أساجله في هذا الموضوع. إلا أن عمل دريدا يبقى ضمن إشكالية هوسرل؛ فهو يفككها من الداخل. وهو يتوصل، في النهاية، إلى وضع حدٍّ للأفضلية المسبوعة على التجربة المباشرة، البعيدة عن التناقض؛ لأن ذلك كله ليس سوى شطر من ميتافيزيقا الحضور. كما أنه يضع حدّاً للموقع المتميز الذي يحتله الصوت (مع أنني لست متيقناً أن ذلك قد كان بارزاً لدى هوسرل كما يشير دريدا). أما الكتابة، وبعد أن تُعدّل بحيث تتلاءم مع موقعها الجديد عن طريق بعض السجلات والحجج الجديدة، فتبقى دون أن تتأثر كثيراً تلك الوظيفة الخالقة للعالم التي سبق لهوسرل أن أعطاها لها. وبقدر ما يمكن لي أن أرى، فإن دريدا لم يفعل أي شيء مهما يكن ليجعل الكتابة قادرة على خلق العالم الرياضي. المثالي أو العالم الفيزيقي، وطبعت في هذا الجانب ليست أفضل حالاً من طبعة هوسرل.

ويبدو لي أن هذه نقطة ضعف أساسية، لا عند هوسرل ودريدا وحسب، إنما عند جميع التقاليد الفلسفية المثالية، والظاهراتية، والوجودية في القرن التاسع عشر. فما إن تقرب بالارلوية الكيانية (الأنطولوجية) للذات. أو الكينونة المجزئة (كتجربة فهم نظرية من النظريات). على الكينونة غير المجزئة (كالنظرية ذاتها، أو النظام الذي تشكل جزءاً منه، أو آلة فيزيقية ما كالدماغ الذي قد تكون هذه النظرية مُدخلة فيه) حتى ينتفي أي جدل يمكن لك من خلاله أن تشق طريقك عائداً من جديد إلى العالم الفيزيقي الواقعي. والسؤال الآن: هل ثمة موقف بديل؟ والحقيقة أن ثمة موقفاً طريحاً في مرحلة البنيوية الرفيعة؛ وأود أن أعيد طرحه هنا، على الرغم من أنه يقتضي

ميتافيزيقا متمركزة على العقل ، بالمعنى الذي أوردناه من قبل . فأننا اعتقد أننا نستطيع أن ننظر إلى الرياضيات بوصفها الدراسة التي تتناول المجموعة اللامتناهية من جميع البنى الممكنة ؛ وأن ننظر إلى العلم بوصفه الاستقصاء الذي يستكشف أيًا من هذه البنى هي بنى واقعية ؛ وأن ننظر إلى الذاتية بوصفها أثراً جانبياً للبنى الموضوعية . وربما كانت هذه النظرة الموضوعية هي التي دفعت البنيوية حين كانت في أوجها . وإنه لمن سوء الصيت أن دريدا هو المسؤول أكثر من أي أحد آخر عن تقويض هذه النظرة .

#### ٤ - إساءة قراءة سوسور

يُفترضُ عموماً أنّ أعظم إنجاز فلسفي حققه جاك دريدا هو تبيان أنّ الميتافيزيقا كلفة الوجود ذاتها، ميتافيزيقا الحضور، والتي تشكل أساساً يقوم عليه علم الظاهرات والفلسفة الوجودية، هي الأساس الذي تقوم عليه البنيوية أيضاً؛ الأمر الذي يقوّض المزاعم العلمية للبنيوية . ولذا، فقد قام دريدا بتحليل النصّ المؤسس للبنيوية، أي كتاب سوسور «محاضرات في الألسنة العامة»، وأخضع ما يُعتبر في العادة الجانب الأشدّ "علمية" في البنيوية، أي علم الأصوات، لتمحيص خاص . وقد خطا دريدا هنا خطوة حاسمة لكي يكشف عن وجود تقليد المركزية الصوتية الميتافيزيقي إلى جانب المركزية العقلية أو متحدداً معها، ومتحكّماً بكامل الفكر الغربي .

وما تعنيه المركزية الصوتية هو شيء أقوى بكثير من الملاحظة الشائعة التي مفادها أن بعض البشر، كالشعراء الرومانسيين والأنبياء اليهود، قد حسبوا أن ثمة صوتاً داخلياً أو نداءً باطنياً يصلهم بالله؛ على نحوٍ يشبه تماماً تفكير غيرهم بأن ثمة نوراً داخلياً يقيم لهم مثل هذه الصلة، أو تفكير غيرهم بأن من الممكن إقامة مثل هذه الصلة عن طريق الكتب المقدسة، أو الشعائر، أو الرقصات، أو تمارين بدنية معينة . فما تعنيه المركزية الصوتية هو ذلك التفضيل الميتافيزيقي الكوني للكلام على الكتابة على أساس أن الكلام هو الحامل الموثوق لكلّ من المعنى والحقيقة؛ هذا التفضيل الذي يُفترض أنه يهيمن على كامل التراث المفاهيمي الغربي وأنه يتواجد حتى في استخدامنا الكتابة الأبجدية . ودريدا يتهم سوسور بالمركزية الصوتية، ويحاول أن يبين من نصّ سوسور ذاته أن كلاماً من الكلام والكتابة يفترضان مسبقاً نوعاً معيناً من الكتابة، هي "الكتابة الأصلية" . ( وهذا الضرب من القلب أو النقد يعرف باسم "التفكيك" ) .

غير أن دريدا يواجه مشكلتين هنا، إحداهما فلسفية و الأخرى تاريخية . وتتمثل المشكلة



الفلسفة في إسقاط التصور الظاهراتي للدالول على التصور الأسنسي. فمن الصحيح أن "الدول" سوسور هو اجتماع صورة صوتية ومفهوم -عن- ال-عالم، إلا أن سوسور، في مبدئه الأساسي المتعلق باعتباطية الدالول ينكر صراحة أن يكون المعنى مُتأصلاً في الصوت، أو في أي إحساس يشكّله. وعلاوة على هذا، فإن الدالول بالنسبة لسوسور ينتمي إلى اللسان؛ أي أنه جزء من ذخيرة اجتماعية موجودة مسبقاً من حالات اجتماع الصورة الصوتية/ المفهوم ولا يمثل أي قَصْدٍ أو فكرة داخل ذات ما إلى أن يُستخدَم في الكلام. وبالمقابل، فإن هوسرل لم يكن لديه مفهوم عن اللسان، شأنه شأن الغالبية العظمى من الفلاسفة. ويبدو وكأنه يفكر بالكتابة والكلام على السواء بوصفهما عمليتين أو سيوريتين تجريان داخل ذات ما. وأخيراً، فإن كلاً من الصورة الصوتية والمفهوم تحددهما عند سوسور أنظمة عرفية أو اتفاقية محض من التبايلات مع الداليل الأخرى. ومن الصعب أن نجد أي حَيَزٍ منطقي لإقحام الحضور في هذه النظرية. والحقيقة أن سوسور قد أراد لدواليله أن تقوم بعمل يختلف عن دواليل هوسرل، كمساعدتنا في أن نضع قواعد للغة الفرنسية مثلاً، غير أنها جُنِدت بالقوة في فلسفة الذات.

أما المشكلة التاريخية التي يواجهها دريدا، والتي غالباً ما يتجاهلها أتباعه تجاهلاً شديداً، فتمثل في أنه ليس هنالك أي دليل على وجود المركزية الصوتية بهذا المعنى القوي، لا الآن ولا في الماضي. وما يبيّنه سجل التاريخ هو أن جميع الحضارات قد فضّلت الكتابة بما فيها الكتابة العادية، الدنيوية، اليومية، على الكلام من جميع النواحي، وذلك منذ مصر القديمة على الأقل، هذه الحضارة التي خلّفت لنا وثيقة صارخة عن المزايا الرائعة التي تُنسب للكتابة. ويمكن أن نوضح ما تعنيه عبارة "من جميع النواحي" هنا بالقول إن الكتب قد اعتُبرت دائماً أكثر موثوقية من الخطب، حتى إن الأمر بلغ حدّ امتلاكها قدرات سحرية معينة؛ وإنّ من يعرفون الكتابة قد تمتعوا بمزايا سياسية قياساً بمن لا يعرفون الكتابة، للدرجة نجاتهم من الموت مقابل كفارة معينة في حين يشقّ أبناء جلدتهم. وفي حين نجد ركاماً من الأدلة على عدم وجود المركزية الصوتية، فإننا لا نجد بالمقابل سوى عدد قليل من الأدلة على وجودها. فالصوت لم يكن أبداً مُفضَّلاً على الكتابة تفضيلاً نظامياً؛ والحال، بالأحرى، أن بعض المفكرين ذوي الأهمية قد اشتكوا من تفضيل الكتابة على الكلام. أما دريدا فيلقي في شبكته الكبيرة في تاريخ الفكر كلّه ليلتقط أشياء صغيرة كتذمّر أفلاطون من أنك لا تستطيع أن تطرح أسئلة على كتاب. (ومع أنّ هذه الخلاصة ظالمة قليلاً إلا

أنها أقل ظلماً مما يقوله دريدا).

وما يجعل الأمر أكثر إثارة هو أن مركزية العقل ومركزية القضيب موجودتان فعلاً. فإذا ما كانت مركزية العقل تعني الرغبة في الكلام المتسق على العالم الواقعي والعمل تبعاً لافتراضات متسقة بشأن هذا العالم، أي إذا ما كانت تعني العقلانية، فمن الصحيح إذاً أن كل الفكر الغربي قد تطور في ظل السيطرة النسبية لهذه المقولة الميتافيزيقية. والشيء الحسن هنا أن البديل هو اللاعقلانية. وإذا ما كنت معتقداً بأية طبعة من طبعات النظرية الفرويدية، فلا بد أن ترى في مركزية القضيب شرطاً لأن يكون المرء اجتماعياً؛ أما البديل الوحيد فهو الفصام، ووجدهما دولوز و غوتاري يفضلان هذا الأخير. أما مركزية الصوت فلا دليل عليها؛ ولذا كان لا بد من تلفيق هذا الدليل، بسجلات تفكيكية مع سوسور، ومع مقالة لليفي شتراوس تقول إن الكتابة وسيلة للسيطرة السياسية، ومع مقالة لروسو، في أصل اللغات، لا تأخذ أي موقف حاسم تماماً مع أي من الرأيين.

إن النص الحاسم الذي يطلق فيه دريدا هذه السجلات هو كتاب لافت للنظر كثيراً، وقد عنوانه بعلم الكتابة (الغراماتولوجيا). وكما سبق لي القول، فإنه يبدو من العنوان أن هذا الكتاب هو ضرب من الهجاء للاقتراحات التي دعت إلى قيام علم السيميولوجيا، فكانت النتيجة كتاباً ضخماً في شبه علم للعلامات بغية السخرية من جهود أولئك الذين حسبوا أنهم كانوا يعملون على علم فعلي للدوال. غير أن معظم السجلات في علم الكتابة تبدو سجلات جديدة، حالما يتكيف المرء مع المنظور الظاهراتي الذي يسلم دريدا بأنه الفلسفة الوحيدة الممكنة.

والحقيقة أن المنهج المعروف باسم "التفكيك" يبدى قوة وفعالية خاصتين ضمن هذا الإطار. فالتناول الظاهراتي والوجودي للعالم هو في الغالب تناول وصفي واستعاري كثيف ويستمد من ذلك كثيراً من قوته. أما ما يميز المنهج التفكيكي فهو التقاطع لمناح تعمل فيها الافتراضات المسبقة الموجودة في سجل ما على تقويض هذا السجل ذاته؛ أو تعمل فيها الإجراءات البلاغية، التي هي أساسية في تقديم مذهب ما، على تقويض هذا المذهب. ومن الواضح أن هذا ليس سوى طبعة باهتة من شكل سجالي شائع يدعى المصادرة على المطلوب أو قياس الخلف الذي يتم فيه دحض نظرية ما بأن نستخلص منها نتائج متناقضة. واعتقادي الشخصي هو أن التفكيك لا يكون فاعلاً وسارياً إلا حين يستلزم هذا النوع من القياس؛ وهو غالباً ما يستلزم ذلك، حين يكون السجل ظاهراتياً وميتافيزيقياً. فإذا ما طُبّق على العلم والهندسة المدنية بدا بعيداً كل البعد

عن الإقناع ، علما أن الكتب التي تعرض لهذه المجالين مليئة بالاستعارات الميتة التي لا تتسق مع النظرية الحالية ، دون أن يكثر أحد لذلك . كما أن النظرية الذرية لم تُدحض حين قام أحدهم بشرط الذرة ، على الرغم من أن " الذرة " تعني " ما لا يقبل الانقسام " .

أما النصوص الثلاثة التي يتناولها علم الكتابة فهي من ثلاثة أنواع مختلفة . فنص روسو هو مقال فلسفي تأمليّ تمكن مقارنته بمقال هوسرل المذكور آنفاً . ويمكن القول إن روسو لا يعلم عن أصل اللغات إلا بمقدار ما يعلم هوسرل عن أصل الهندسة . وهذا الضرب من الفلسفة التأملية هو المجال الذي يبرع فيه التفكير . ونص ليفي شتراوس هو مقال جدالي سياسي أكثر منه مقالاً في الأنثروبولوجيا . أما نص سوسور فمسألة أخرى ، على الرغم من كل شيء . فهو سلسلة من المحاضرات الجامعية تقدّم مدخلاً أولياً إلى علم يُعرّف عنه الكثير مسبقاً . كما يشتمل على قدر هائل من التفاصيل القائمة على الوقائع . أما فلسفته فتتألف من مجموعة من المقترحات المنهجية الرامية إلى إعادة تشكيل ذلك العلم وتطويره . وهي مقترحات كان قد تمّ أتباعها بنجاح كبير في الوقت الذي كان فيه دريدا يضع كتابه . والحقيقة أننا هنا أمام تلك المكونات أو العناصر الأساسية في كابوس الميتافيزيقي الذي يتمثّل بالخوف من أن تتناقض فلسفته مع مكتشفات علم قائم يتناول واقعة عملية من الوقائع . ومع أن دريدا يحرص على القول إنه لا يسائل حقّ العالم ، على المستوى التجريبي ، في أن يقول ما يحتاج إلى قوله ، إلا أنني أرى أن هذه المسألة على وجه التحديد هي ما يفعله دريدا في النهاية .

ما كان يمكن لدريدا أن يفعله ، بواسطة منهجه ، هو أن ينظر في المقولات الأساسية لعلم الألسنية المُقترح بغية تحديد الالتزامات الميتافيزيقية التي تنطوي عليها . فثمة مقولات كثيرة من هذا النوع يمكنه أن ينظر فيها . ومن ذلك ، على سبيل المثال ، تعريف الدالول بأنه اقتران اعتباطي لدال بمدلول . والتمييز الحاد بين اللغة ، بوصفها جَمْعاً من الدواليل ، وبين الكلام والكتابة بوصفهما استخداماً لهذه الدواليل . والتمييز بين الدراسة التزامنية للغة بوصفها نظاماً والدراسة التزمّنية لتاريخها . وكذلك تلك القسمة ضمن الدراسة التزامنية ذاتها بين محور الربط التركيبي ومحور الربط القائم على التداخي أو الاقتران . وكلّ من هذه المفاهيم له بعده الميتافيزيقي الأصيل الذي يمكن له أن يفي التحليل دَينه . غير أن دريدا يلتقط بدلاً من كل هذه المفاهيم ذلك التمييز الذي لا يشكل جزءاً من الجهاز المؤسّس للألسنية كعلم ، ألا وهو التمييز بين الكلام والكتابة ، كونه مألوفاً لدى غير

المختصين، أو لدى الفلاسفة، كما هو مألوف لدى الألسنيين.

أما السبب الذي دفع دريدا إلى التفكير في أهمية هذا التمييز فربما كان يكمن في تلك الوظائف المشكّلة للعالم التي أسبغها علم الظاهرات على كلّ من الكلام والكتابة، في ظلّ تعريفات شديدة التباين وجوهرانية من الناحية الفلسفية. وهي وظائف ليس لها أية أهمية فلسفية خاصة في الألسنية؛ فالألسنية بوصفها علماً يقوم على أساس المقولات والتمييزات المذكورة أعلاه، ليس معنياً بالوظائف الخالقة للعالم التي يُزعم أن الكلام والكتابة يتمتعان بها، وليس معنياً حتى بالتقارب النسبي بين الدواليل المُستخدمة فيهما وبين مقاصد المتكلم / الكاتب المزعوم، فالألسنية التي تدرس اللسان ليست معنية بالمقاصد على الإطلاق، وإغما بالبنى القواعدية وغيرها التي يمتلكها الكلام وتمتلكها الكتابة. ولهذا الغاية، فإنّ من الممكن للألسنيين أن يدرسوا إما الكلام، أو الكتابة، أو كليهما؛ فلا شيء في قوام مقولات هذا العلم يرفع الكلام فوق الكتابة على النحو الذي يُرفع به اللسان فوق الكلام. غير أنّ لدى الألسنيين الكثير مما يمكن لهم أن يقولوه عن العلاقة بين الإثنين؛ ومن ذلك أن اللغة المنطوقة هي موضوع الدراسة الرئيس في الألسنية، نظراً لأن الكتابة ليست سوى شكل مُشتقّ وثانوي.

والأساس الذي ينهض عليه هذا القول هو أساس يقوم على الوقائع. فاللغات تتنطق منذ ما يقارب ربع المليون من السنين (هذا تخميني الخاص القائم على أدلة فيزيقية مستمدة من تحليل جهاز التصويت)؛ أما الكتابة فلم يُمض عليها أكثر من بضعة آلاف من السنين. كما أن معظم اللغات لا تملك أنظمة للكتابة. وحتى حين تمتلك مثل هذه الأنظمة، فإن البشر يتعلمون اللغة المنطوقة أولاً، ولا يتعلمون الكتابة مطلقاً في بعض الأحيان. ولقد شرحت هذه المعلومات لطلابي في السنة الأولى، شأني شأن كلّ من يعلم الألسنية. أما سوسور فقد شرحها بإسهاب وإحكام شديدين؛ ليأتي دريدا بعد ذلك ويستعرض كل كلمة قالها سوسور في غفلة ومن غير احتراس مكتشفاً فيها دليلاً ثابتاً على المركزية الصوتية. أما سبب ذلك فهو أنّ ما بدا لدريدا أكيداً، إذا ما كان قد بدا له أي شيء أكيداً، هو أن سوسور ما كان ينبغي أن تثيره على هذا النحو مثل هذه الوقائع، كاهتمامه بالنبرة مثلاً. ولا شكّ أننا جميعاً نعرف أناساً لا تثيرهم سوى الميتافيزيقا.

والحقّ أنك لو أعدت نصّ سوسور إلى سياقه الأصلي لاستطعت أن تجد سبباً أفضل لأن تُثار وتهتمّ. فسوسور يلقى سلسلة من المحاضرات على طلاب فقه اللغة (الفيلولوجيا). وفقهاء اللغة

أناسٌ يدرسون النصوص القديمة بغية وصف تاريخ اللغات. ويشكل وصف التغيرات الصوتية جزءاً جوهرياً من عملهم. والقوانين التي تحكم التغيرات الصوتية تنطبق على اللغة المنطوقة. غير أن الأدلة التي يحسب فقيه اللغة حسابها توجد في النصوص المكتوبة، ولذا، فهو يعيش في ظلّ إغراء دائم لأن يطابق اللغة التي يدرسها مع الشكل المكتوب، الأمر الذي يسوقه إلى ارتكاب أخطاء في عمله العلمي. وكثير من الأساتذة تثيرهم تلك الأشياء التي تدفع طلابهم إلى ارتكاب الأخطاء، فيتناولونها بإسهاب كبير في محاضراتهم. وكما قلت من قبل، فإن المشتغلين في العلوم الوقائية تثيرهم الوقائع.

إن التحريف الذي يُجرىه دريدا هنا على مقاصد سوسور الأصلية هو تحريف شديد ومسرف، ولا يمكن تبريره باعتقادي. وهو يرقى إلى مصاف كذبة كبيرة؛ كذبة تُصدّق لأن أحداً لا يمكنه أن يتخيل السبب الذي دفع إلى إطلاقها. حقاً، ما الذي يدفع أحداً ما إلى القول إن سوسور هو فيلسوف يُبدي تحاملاً متأفزيقياً ضدّ الكتابة إن لم يكن الأمر على هذا النحو؟ والألسنيون الذين قرأوا سوسور لا يزالون يجدون أنفسهم إلى اليوم وهم يفسرون حقيقة الأمر بلا طائل لنقاد الأدب الشكوكيين، الذين لم يقرأوا سوسور ولا يُصدّقون أن فيلسوفاً مهماً مثل دريدا يمكن أن يطلق عنه مثل هذه الأكاذيب الكبيرة. غير أن ثمة أكاذيب سخيفة فعلاً بصدد سوسور كُتِبَتْ وتُكْتَبُ في المناهج الدراسية الأدبية والفلسفية.

وتتمثّل النقطة الأخرى التي يقوم بها دريدا في تبيان الكيفية التي يدمّر بها سوسور موقفه بتفضيله الكلام على الكتابة. وهو يفعل ذلك، تبعاً لدريدا، حين يشرح ما هي الفونيمات. فمن المفترض أن الفونيم هو الوحدة الألسنية الأساسية، وأن الحرف الأبجدي هو مجرد تمثيل له. إلا أن سوسور الذي يريد أن يقرب الفونيم من الأفهام يشرحه عن طريق أحرف الأبجدية. أفلا يقوض هذا أولوية الكلام؟ واعتقادي أن هذا السجال هو واحد من أسوأ سجلالات دريدا. فمن المفترض أن الفونيم هو وحدة أكثر أساسية، لا أكثر ألفة من الحرف، وإذا ما أردت أن توضح الأشياء وتشرحها، فإنك توضح الأشياء غير المألوفة عن طريق المألوفة، فتشرح الذرّات بواسطة كرات البلياردو، على سبيل المثال، ولا تفعل العكس. غير أن ذلك لا يحول بين كرات البلياردو وكونها مكونة من ذرّات. وما يجعل أحرف الأبجدية نموذجاً معقولاً للفونيم هو أنّ اختراع الأبجدية كان بمثابة اكتشاف جزئي للبنية الفونيمية للغة. إلا أنّ اللغة تبقى ذات بنية فونيمية ولو لم يكتشف هذه الحقيقة

أي إنسان، ولو لم يتم اختراع أية أبجدية في أي يوم من الأيام. فوجود البنية الفونيمية هو شرط لاختراع الكتابة الأبجدية، أما وجود الكتابة الأبجدية فليس شرطاً لوجود البنية الفونيمية، مع أنه يساعد دون شك على وعي أن للغة مثل هذه البنية.

دعونا نفرّق بين التاريخ الاحتمالي للفونيم وشيء آخر مختلف هو مفهوم الفونيم. فاللغة البشرية تختلف عن أنظمة النداء الحيوانية الأخرى في كونها تُنطق نطقاً مزدوجاً، على مستويين مورفيمي وفونيمي؛ وربما كان ذلك قد تطور خلال المرحلة التياندرتالية، منذ نصف مليون إلى خمسين ألف سنة مضت. أما أنظمة الكتابة القائمة على هذين الشكلين من النطق - الأنظمة الإيديوغرافية<sup>2</sup> من جهة أولى، والأنظمة المقطعية و الفونيمية من جهة أخرى - فقد تطورت في مرحلة الحضارات القديمة، منذ ستة آلاف إلى ألفين من السنين. أما نظرية الفونيم - المفهوم المتطور للفونيم - فقد تطورت في أعمال سوسور وغيره في القرن العشرين، وإن كانت جذورها تمتد إلى آلاف السنين من الدراسة القواعدية وقد تأثرت دون شك بوجود الأبجديات. ومن جهة أخرى، فإن الفونيم، إذا ما كان موجوداً بأي حال من الأحوال. أي إذا ما كان للغة بنية فونيمية. فلا بد أن يكون وجوده هذا مستقلاً عن الدواليل الأبجدية التي تمثله.

وحيث يقدم فيلسوف بنيه سجلاً رديئاً حقاً، حريّ بنا أن نتفحص ما لديه من أسباب ممكنة تحمله على ارتكاب هذا الخطأ؛ ذلك أن هذه الأسباب قد تكشف الإشكاليات القائمة لدى إطار فلسفي كامل. فما الذي دفع دريدا، وأتباعه من ذوي الرصانة والإتقان مثل رودولف غاشيه الذي سنعود إليه بعد قليل، إلى افتراض أن سوسور قد قوّض مكانة الفونيم العلمية بشرحه له عن طريق أحرف الأبجدية؟ أعتقد أن هذا الدافع ينبع من اعتبار الألسنية دراسةً ظاهراتية بالمعنى الهوسرلي. فلأن المعطيات الألسنية هي بالفعل كيانات حاضرة في الوعي، فقد افترض أن البنى الأساسية للألسنية لا بد أن تكون بنى -متعالية، ربما؟ - لا يطالها البحث الظاهراتي. وكما أنّ البنى الأساسية للهندسة، عند هوسرل، لا تصبح بنى موضوعية إلا عبر وكالة الكتابة، كذلك البنى الأساسية لعلم الأصوات لا تصبح موضوعية إلا عبر وكالة نوع من الكتابة، تيمسدها هنا الأبجدية.

غير أن منهج الألسني في تحليل توزّع الفونيمات يختلف تماماً عن التحليل الظاهراتي، كما يستند إلى افتراض ميتافيزيقي مختلف تماماً مفاده أن البنى الأساسية للغة توجد على نحو موضوعي، وبصورة مستقلة عن الوقائع الظاهراتية التي تفيد في شرح هذه البنى وإيضاحها.

وكان جاكوبسون وهال قد استهلا كتابهما الصغير «أسس اللغة (١٩٥٦)» بمقدمة تتناول حفلة في نيويورك حيث ينادي المضيف قائلاً: "سيد ديتير". وكان من الممكن أن يقول بيتر، شير، كيتير، الخ؛ فجميع هذه الكلمات يمكن إدراكها في الحال بوصفها أسماء مميزة ضمن اللغة المنطوقة. وما يطرحه جاكوبسون وهال هنا من أن ثمة مجموعة من الفونيمات، /ب/، /ش/، /س/، /ك/، الخ، هو فرضية يقصد منها أن تفسر هذه الواقعة المستقلة عن وجود أي نظام للكتابة يمكن له أن يمثل تلك الفونيمات. الافتراض الميتافيزيقي هنا هو أن اللغة المنطوقة يمكن أن تكون لها بنية أساسية موضوعية ليس بالضرورة أن يعيها الناطقون بها على الإطلاق، لكنها تفسر ما يعونه، وما يمكن لهم أن يقولوه. وهذا افتراض ميتافيزيقي يشبه الافتراض الميتافيزيقي الذي يقف خلف الفيزياء شبهاً وثيقاً.

وتتمثل نظرية جاكوبسون في السمات المميزة - ومفادها أن التعارض بين /ب/ و /د/، مثلاً، هو أثر لسمعة مميزة في التلفظ، هي إغلاق جهاز التصويت في أحد طرفيه بدلاً من إغلاقه في المنتصف - تمثل افتراضاً آخر يقصد منه أن يفسر سلوك الفونيمات. وكل من الفونيمات والسمات المميزة هي كيانات نفترض وجودها ونقصد منها أن تفسر سمة من سمات الوعي والنشاط البشريين هي القدرة على إدراك التعابير الألسنية وإنتاجها. فالفونيمات ليست متاحة للوعي إلا جزئياً، والسمات ليست متاحة على نحو مباشر مطلقاً، مع أنها كيانات فيزيولوجية وسمعية. إغلاق جهاز التصويت في أحد طرفيه بدلاً من المنتصف يحدث ضرورياً أعمق من الرنين، الأمر الذي يمكننا من تفريق فونيمات مثل /ب/ عن فونيمات مثل /د/ حين نسمعها. وهكذا نجد أنفسنا من جديد أمام الافتراض الميتافيزيقي الذي مفاده أن هذه الخصائص الفيزيولوجية والسمعية مستقلة عن الوعي، مع أنها تساعد في تفسير بعض محتوياته.

صحيح أن فقهاء اللغة يستخدمون نصوصاً مكتوبة كأدلة، لكنهم يقيمون فرضيات بشأن التغيرات في نظام اللغة الصوتي التي ربما تكون قد جرت خلال آلاف السنين. والافتراض الأساسي هو أن من الممكن للغة أن تكون قد وجدت خلال مراحل طويلة من الزمن، اكتسب خلالها كل جيل نظاماً صوتياً من خلال سماعه الجيل السابق وهو يتكلم؛ وبإكتسابه ذلك النظام الصوتي تمكن من أن يتكلم على نحو يمكن إدراكه وفهمه. والافتراض الميتافيزيقي، مرة أخرى، هو إمكانية الوجود الموضوعي للغات في الماضي، على نحو مستقل عن أبحاثنا فيها و

استقصاءاتنا لها . أما الافتراضات التي يضعها فقهاء اللغة بشأن العلاقة الاشتقاقية التي تربط شكل اللغة المكتوب بشكلها المنطوق، وبشأن الإشكاليات المتعلقة باستخلاص استنتاجات معينة من النصوص الباقية للغات الماضي، فهي ليست افتراضات ميتافيزيقية وإنما تجريبية، قائمة على قدر كافٍ من الأدلة التجريبية .

ويقترح دريدا، أخيراً، ضرباً جديداً من الكتابة، هي الكتابة الأصلية، التي يُستمدُّ منها كلُّ من العناصر الصوتية والكتابية . وهو يعترف بأن هذه الكتابة الأصلية ليست جزءاً من الألسنية، فهي لا تملك أية وظيفة ضمن هذه الأخيرة . كما ينبغي ألا نفكر فيها وكأن لها موقعاً خاصاً بها . إنما هي بالأحرى، واحداً آخر من اللا-مفاهيم، شأنها شأن الـDifferance، والأثر، والمفصلة، الخ، مُصمَّم لكي يصدِّ ميتافيزيقانا ويدكِّها؛ وهو على الرغم من اتصاله، بطريقة غامضة تماماً، مع " مفهوم الكتابة المبتذل " فإنه سيلعب دوراً مركزياً في لا-علم الكتابة الذي لن يكون مكتوباً .

إنه لمن العسير على الألسني أن يعلِّق على مثل هذا الكلام؛ فما يبدو هنا هو نوع من النسخ الميتافيزيقي لواقعة أنَّ الكلام (أي التكلم بلغة أو كتابتها) معتمد على اللسان (أي على بنية اللغة) . ولكن ما الذي يدفعنا إلى وصف بنية لغةٍ ما . نظام الأفعال الألمانية الشاذة، مثلاً . بأنها كتابة، أو كتابة أصلية، أو أن نفترض أنها متصلة مع مفهوم الكتابة المبتذل أكثر مما هي متصلة مع مفهوم الكلام المبتذل؟ أحسب أن من الممكن للمرء أن يتكئ ثانيةً وبصورة مبهمه على الاستعارة المستمدة من ميدان الذكاء الاصطناعي، فيقول إن بنية اللغة لا بد أن تكون مكتوبةً على الدماغ بصورة من الصور .

واعتقادي أنه لا توجد سوى طريقة واحدة لإنقاذ فرضية الكتابة الأصلية وإضفاء شيء من المعنى عليها . حيث يمكن القول إنها تنتمي إلى تاريخ ظاهراتي خاص بالنظرية الألسنية في القرن العشرين وليس إلى تاريخ ظاهراتي خاص باللغة . فيمكن عندئذ أن يأتي الزعم على النحو التالي : ما كان يمكن لنا أن نفهم مفهوم الفونيم لو لم يكن لدينا مسبقاً فكرة غمطية أصلية عن الكتابة . والحق أنه زعم يصعب إخضاعه للاختبار، ذلك أن الألسنية الحديثة، شأن العلوم الأخرى، تطورت في مجتمع سبق له أن عرف الكتابة منذ آلاف السنين . كما أن مثال جاكوبسون وهال أنف الذبكر يشير إلى أنه زعم زائف، إذ يشير هذا المثال إلى طريقة في تفسير نظرية الفونيم لا تفترض جمهوراً يعرف الكتابة .



من الواضح، على أية حال، أن فكرة مترعة بالبؤس مثل فكرة الكتابة الأصلية هذه. والتي لا تبلغ إلى أكثر من توقع ضمني بأن اللغة تملك وحدات بنوية معينة يمكن تمثيلها بواسطة الدواليل. هي فكرة لا يمكن لها أن تنجز العمل البلاغي الذي يحتاج دريدا من أجله إلى مفهومه عن الكتابة. كما أن كثيراً من الأدلة على وجود المركزية الصوتية. إن كانت هناك أدلة على المركزية الصوتية. لا بد أن تنطبق على المعنى العادي للكتابة، وتحيل إلى مؤسسات اجتماعية يتحيز فيها الناس، أو لا يتحيزون، ضد هذا المعنى. وعلاوة على ذلك، فإن الكتابة بالمعنى الذي يحتاجه دريدا. المعنى الوارد في الكتابة والاختلاف. تغطي حقل الإبداع البشري بأكمله. وهذا هو الدور ذاته الذي تلعبه فكرة النص في أعمال دريدا اللاحقة وأعمال النقاد الذين ساروا على خطاه. ومن الواضح أن هذه الاستعارات الميتافيزيقية الواسعة تقاوم ذلك النوع من التحليل الذي سعيته وراءه إلى الآن.

ويعد هذا، فإنه لمن المدهش أن نجد بعض الكتاب، مثل كريستوفر نوريس، يرون في علم الكتابة واحداً من أعمال دريدا "الصرامة". فأين هي الصرامة؟ لا بد أنها في عين الناظر. خذوا، مثلاً، كيف يتم تناول ما أوجزته للتو من قبل فيلسوف يرى أنه يكفي أن نتفحص التفكيك تفحصاً سطحياً حتى يتكشف لنا ما يتسم به من "إجراءات حسنة التنظيم، ونمط من السجل الذي يسير خطوة خطوة ويقوم على إدراك حاد للفروق بحسب مستوياتها، وعلى شمول وانتظام واضحين" (رودلف غاشيه ١٩٨٥)، ليضيف بعد ذلك قائلاً:

إن من الممكن تفسير ما نلجده من عدم اتساق على مستوى السجل الفلسفي من خلال التناقض القائم في النصوص الفلسفية بين إعلان الفيلسوف الظاهري عما يرغب في أن يسجله والكيفية التي يسجل بها حقيقة، شأن إعلان سوسور، أن الكتابة تنبغي إدانتها، في الوقت الذي يوليها فيه دوراً مسيطراً، بل مكثراً، في تحديد بنية الكلام، أو شأن أفلاطون حين يسجل مستخدماً الكتابة ليقول إن الكتابة ينبغي شجبها. (المصدر السابق)

بيد أن "التناقض" مُفَقَّ هنا تلفيقاً من قبل دريدا، كما رأينا، ولا وجود له عند سوسور. فسوسور لم "يُدين" الكتابة لأسباب ميتافيزيقية، كما أنه لم يولها دوراً مكثراً في تحديد بنية الكلام. والتفسير الوحيد الذي يمكن لي أن أجده لهذا النوع من الأحكام هو، ببساطة، أن هؤلاء الفلاسفة لم يقرأوا النصوص التي يفككها دريدا. لعلهم في عجلة شديدة من أمرهم في اندفاعهم صوب الأشياء الصغيرة المثيرة حيث تتبع اللا-مفاهيم، وحيث نجد ضرورياً من تناول العالم قَصْدَ

منها ألا تتعد إلا بمقدار شعرة عن الميتافيزيقا دون أن تقع فيها . والحق أن كل هذا ليس ، بالنسبة لي ، سوى تحسيد لذلك التعريف التقليدي للميتافيزيقا الذي يرى فيها أنباء لا أساس لها . وهذا يعني أن هذا كله فارغ تماماً .

والحال أن شيئاً أهم من هذه الأفكار لم يُنجز لكي يقف إزاءها . فدريدا لم يقدم سجالات صارماً ، ولا غير صارم ، يقوّض علمية الالسنية ، أو يبين أنها تقوم على الأسس الميتافيزيقية ذاتها التي يقوم عليها علم الظاهرات . وإذا ما كانت البنيوية الرفيعة لم تواصل مسارها بعد دريدا ، فذلك ليس لأنه قدّم سجالاتاً قوّضها ، بل لأن الناس لم يريدوا مواصلتها . وما أرادوه هو تلك الأبوريات ، ما بعد البنيوية التي تقوّض ذاتها ، وأن يصدّقوا أن دريدا قد جاء بسجالات صارمة تبرر لهم ما فعلوه . وهكذا كان الدور الأسطوري الذي أُسبِغَ على دريدا هو دور من يقدم سجالات صارمة تبرر ما هو في الحقيقة تشكيكة من الصوفية النصّية . وفي هذه الأثناء ، مضى الرجل نفسه إلى طور جديد راح فيه ، شيئاً فشيئاً ، يمثل سجالاته ومواقفه تمثيلاً بدلاً من أن يُظهرها بارزةً إلى العيان . وهكذا أصبحنا هنا أمام الفيلسوف بوصفه كاتباً حديثاً ، يحافظ على توازنه ليكتب في الفضاء اللا- موجود بين العقلانية واللاعقلانية ، ولقد قدّم لنا هذا الطور أعمالاً مثل Glas والبطاقة البريدية .

#### ٥- تمثيل الفلسفة

لقد وجدت نفسي مرة في وضع غريب رحت أدافع فيه عن دريدا ، على الرغم من ارتياحي ، ضد اعتراضات فيلسوف تحليلي من زملائي . كان سجال زميلي هذا بسيطاً ، مفاده أن دريدا في كتابه شركة الألقاب المحدودة ( ١٩٧٧ ) ليس فيلسوفاً على الإطلاق ، إذ إنه لا يقدم في هذا النصّ أية سجالات مهما تكن . وكان ردّي أن السجالات موجودة في هذا النصّ ، ولو أن دريدا لم يبسطها على نحو صريح وواضح ، فهو يمثلها أو يؤدّيها أداءً تمثيلاً . والنقاش الفلسفي في شركة الألقاب المحدودة هو مع جون سيرل ، عميد فلسفة الفعل الكلامي ، وكان سيرل قد ساجل بأن هنالك قواعد لاستخدام اللغة استخداماً جدياً وسوياً . وفي ردّه عليه ، قام دريدا بانتهاك تلك القواعد جميعاً على نحو متعمد وبصورة مسهبة . وكانت النتيجة هي شطّر عالم الفلسفة إلى معسكرين : أولئك الذين يقولون إن دريدا بفعله هذا يكفّ عن استخدام اللغة استخداماً جدياً وسوياً ، وبذا يكفّ عن كونه فيلسوفاً ، وأولئك الذين يقولون إنه يقوّض بهذا الفعل مفاهيم الجدّة والسواء ،

ويُظهر قصورها الفلسفي .

ويمكن القول إن دريدا قد تمكّن تماماً من أن يطرح أسئلته في مصطلحات مجردة، مبقياً على التمثيل في مكانه المعتاد كجزء من المثال الفلسفي الناشئ الغربي . ولقد اعتدت أن أنصح طلابي في علم الدلالة بسلسلة من المقالات الكلاسيكية التي كانت فاتحة هذه القضايا ؛ كمقالة فريج " في المعنى والمرجع " ومقالة راسل " في التأشير " ومقالة ستراوسن " في الإحالة " ؛ وكذلك بكتاب سيرل الصغير في نظرية الفعل الكلامي . وإذا ما جعلنا دريدا يبرز كواحد من هذه المجموعة يعقبها مباشرة ، فإن ذلك سيكون شبيهاً بعض الشيء برجل يأتي إلى ندوة أكاديمية وينشر بقصد الترميز قوائم الطاولة . أليست نكتة مليحة وتجربة تولّد شعوراً بالتححرر والاعتناق؟ ربما . ولكن ماذا لو راح يفعل ذلك ببطء شديد قاتل ، وبحدلقة زائفة ، وبمجرد الأظافر؟

ما الذي دفع دريدا لأن يمثل سجلاته تمثيلاً بدل أن ييسّطها؟ لعله كان يريد لسجاله أن يقوّض أعرافاً خطائية معينة ، فوجد أن من السخف عملياً أن يقدمه تبعاً لتلك الأعراف ، مما يؤدي إلى تعزيز هذه الأخيرة . فمن المستحيل أن تقدّم سجلاً عقلياً ضد العقلانية دون أن تقع في تناقض ذاتي عملي . وبالتالي ، فإن أفضل ما تقوم به في هذه الحالة هو أن ترتدي قلنسوة وتضع فيها جرساً ، وتقف بالقلوب على يديك ، وتضع على قدميك سمكتين كبيرتين دون أن تقعا . أو أن تفعل مثل دريدا ، حين قام بما هو أدقّ في الحقيقة من السجال ضد العقلانية ، فتسيء تهجئة اسم سيرل (Searl) على النحو سارل (SARL) .

ومن المناسب هنا أن ننظر في مراجعة دريدا الباكورة (١٩٦٧) لكتاب فوكو عن الجنون ، التي يشك فيها بإمكانية تقديم الجنون من وجهة نظر المجنون ، والتي بيّن فيها أيضاً ، عن طريق انتهاك عُرْفٍ معين وإيصال ما يريد لإيصاله على الرغم من ذلك ، أنّ عرفاً معيناً ليس شرطاً منطقياً لازماً للاتصال ، مع أن المرء قد يرى أن وجود ذلك العرف هو شرط منطقي لازم لانتهاكه ، وبالتالي يكون الانتهاك هنا هو ما يقيم الاتصال . وربما كان يجدر بلديدا أن يعتبر هذا الأمر مثلاً على الطريقة التي تقع فيها جميعاً في شرك المركزية العقلية أو المنطقية مهما طال الزمن .

وبالطبع ، فإنّ من غير الممكن لي أن أتعاطف مع دريدا هنا . فأنا أعتقد أن هنالك سجلاً جدياً وسوياً لاستخدام اللغة ، وأن وجود هذا السجل هو من أجل بقاء الإنسان ، فهو السجل الذي نستخدمه للشراء من البقالة أو التعامل مع حادث سير ؛ ولا أرى ما الذي يوجب ألا تكون هذه

الحال هي حال لغة الفلسفة . وأحسب ، بالطبع ، أن هنالك استخدامات للغة لعبوية غير جدية ، وأن هذه الاستخدامات تظهر في الأدب وإن كانت لا تقتصر عليه . كما أحسب أيضاً أن الأدب مكانٌ نتوقع أن نجد فيه مسائل فلسفية ، بل وأخلاقية ، واجتماعية ، ودينية ، وفكرية عامة ، مؤداة أداء من خلال اللعب . ولذا ليس من المدهش ما تبديه أعمال دريدا من انجراف صوب الأدب لدرجة أنه خلق مدرسة من نقاد الأدب الذين يرغبون أيضاً بإزالة الحدود الفاصلة .

ما الذي يدفع المرء لأن يعترض على هذا . إننا نتنقل هنا إلى أمور تتعلق بالذوق لا بالتعقل ؛ ولذا ، فإنني سأميل إلى صوت شخصي أكثر من ذي قبل ، فأنا لا أعترض على هذا من حيث المبدأ . وخط الفلسفة والأدب ليس جديداً . فأفلاطون فيلسوف وأديب . ولقد وقعتُ في حبّ جيمس جويس وبرتراند رسل في سنة واحدة ، وكنت آنذاك في السادسة عشرة من عمري ، ولا أزال أحب أن أدرّسهما كليهما مرتين في العام بعد كل تلك السنوات العديدة . ما الخطأ إذاً في معالجة طازجة لمفارقات الاحتمال في مجموعة ، والمرجعية الذاتية ، واستخدام اللغة والتنويه اللغوي ، باستخدام كل ما يمكن للحدائث الأدبية أن تبتكره من تقنيات في تمثيل جميع الإشكاليات التي ناقشتها فلسفة اللغة ؟ أعتقد أن الخطأ الوحيد هو ذلك الإملال الشديد الذي تولّده كتب طويلة بطول يولييسيس ؛ وصعبة المتابعة مثل مبادئ الرياضيات ، مع أن محتواها ليس مهماً أو جوهرياً أكثر من مقالة " في التأشير " التي سبق ذكرها .

المشكلة ، باختصار هي أن الأداء التمثيلي عند دريدا يستغرق وقتاً طويلاً ، وأنه بالغ الغموض ، ولا يقول سوى القليل قياساً بالوقت الذي يستغرقه . وأي تحليل لدى فريج ، أو راسل ، أو ستراوسن ، أو سيرل ، يقول أكثر من ذلك ، في وقت أقل ، وبوضوح كوضوح البلور . غير أن هذه الأشياء ليست ضرورية بالنسبة للشكل الأدبي من أشكال التعبير . وقلة من الفلاسفة هم الذين أمكنهم أن يكونوا أكثر إيجازاً أو أشدّ إحكاماً من نيتشه .

ولكننا لم نقرب بعد من الأمر الأساسي ، على الرغم من كل هذا . والسؤال الآن هو ما : الذي يدفع الناس لقراءة دريدا إن كان كما أقول ؟ إنّ الناس يقرأون فيلسوفاً إن كان يُحسن توريثهم في سؤاله المحوري ، مهما تكن الطريقة التي يختار أن يستخدمها . وإذا ، ما السؤال المحوري لدى دريدا ؟ حين قرأته أول مرة وجدت نفسي أعلق عليه بما يلي : " تلعب ميتافيزيقا الحضور في أعمال دريدا ذلك الدور الذي تلعبه الخطيئة لدى كاهن من القرن السابع عشر . فعلى الرغم من

أنها تُكشَف طول الوقت، وتُعلن التوبة عنها، وتُبَدَّل، إلّا أنها تعاود الظهور على الدوام بأشكالٍ لم تُرَ ولو في الحلم". ولقد أخطأت حين شَبَّهت ميتافيزيقا الحضور بالخطيئة. فقد افترضت في حينها أن دريدا معادٍ للحضور. أما البنية اللاهوتية فقد التقطتها على نحوٍ سيّد. فالمرء يعرف ما هو سؤال دريدا حين يسأل نفسه: حضور مَنْ هو المفقود؟ من الذي خَلَفَ ذلك الأثر؟ من الذي أحدث الـ *Difference*؟ من الذي قام بالكتابة؟ أو ربما كان ينبغي أن نضع "ما الذي" وليس "من الذي"؛ فإن لا أجد أي دليل على أن دريدا معنيّ بإله شخصاني. وما أراه هو لاهوت سلبي على وجه التحديد.

## ٦- شتات "النظرية"

كانت الستينيات بداية تصدير البنيوية بمقادير محسوبة إلى قارة نقدية مختلفة من نواح كثيرة هي قارة أنجلو-أميركا. ولقد شُحِنَت البنيوية وما بعد البنيوية في العربات ذاتها، وظلّنا مذكّرين على اختلاطهما معاً ذلك الاختلاط الذي تتعدّر تنقيته.

وترجمة هذه الاستعارة هي أن أعمال الشخصيات الخمس الكبرى جميعها، وأعمال شخصيات لاحقة مثل كريستيفا، قد تُنَمَّت مناقشتها في الندوات الأكاديمية ذاتها، وأن أفكار الخمسينيات، والستينيات، والسبعينيات، قد اجتمعت معاً بحرّية، وعلى نحوٍ مختلط ومشوّش في الغالب. وفي بريطانيا، دخل هريس النظرية هذا في صراع مع الأرثوذكسيات المحافظة الإلوتية والليفيسية، وكانت نكهته سياسية لأذعة؛ وإلى اليوم لا يزال يُعْتَبَر انتصاراً عظيماً للسياسة اليسارية إن أنت نجحت في تغيير منهاج الدراسة الجامعي. أو إن أَقْلَتِ الْمُعْتَمَدَ المُكْرَسَ<sup>٢</sup> من الخدمة، كما يقولون. وهذه هي الانتصارات الوحيدة التي حققها اليسار خلال فترة طويلة. أما في أميركا، فقد دخلت النظرية الجديدة في صراعٍ وتوالف مع مواقف النقد الجديد، وانطباعي أنها كانت أبعد قليلاً عن السياسة.

تُعَدُّ الندوة التي عُقِدَت في جامعة جون هوبكنز في تشرين الأول ١٩٦٦ واحدة من أهم الندوات في هذا الصدد، وسوف تأتي إلى ذكرها باختصار في الفصل الأخير. وقد عُقِدَت هذه الندوة تحت عنوان كبير هو لغات النقد وعلوم الإنسان: المناظرة البنيوية (ماكزي ودوناتو ١٩٧٠). جاءت باريس عن بكرة أبيها إلى باليكتور من أجل هذه الندوة: لوسيان

غولدمان، رولان بارت، جان هيبوليت، جاك لاكان، جاك دريدا، وغيرهم، كانوا على المنصة ذاتها. ومن الصعب أن يقال إننا نبالغ في تقدير أهمية هذه الندوة مهما فعلنا؛ فهي الندوة التي التقى فيها دي مان بدريدا. وعلاوة على كل هذا، فقد أطلقت هذه الندوة برنامجاً لستين من حلقات البحث والحلقات الدراسية. ويمكن أن نصف هذا البرنامج، بتعابير اقتصادية، بأنه كان برنامج التصدير الممول جيداً، والواسع، مما انطوت عليه استعارتي الأولى. غير أن بالتميز لم تكن الميناء الأميركي الوحيد الذي نشط في العقود التي تلت.

ولقد تنوع الاسم الذي أطلق على هذه الكومة المختلطة من الأفكار تنوعاً شديداً. فقد دُعِيت في البدء بالفكر "البنوي". لكن مصطلح "ما بعد البنوية" لم يلبث أن انبثق إلى جانب أسماء أخرى حين اتضحت عدم ملائمة اسم "البنوية" لأعمال تأثرت بدريدا، على سبيل المثال. بيد أن أحداً لم يقدم تحديداً دقيقاً واضحاً لهذين الموقفين أو يعذب نفسه بذلك. وكما يقول ماكزي ودوناتو، فإن المنظمين، بتركيزهم الانتباه على الظاهرة البنوية، لم يكونوا يرمون إلى التوصل إلى بيان أو حتى إلى تعريف ثابت وغير ملتبس للبنوية ذاتها. وبدا لكثير من المراقبين أن ثمة، مسبقاً، عدداً كبيراً من البيانات، أما التعريف الوافي لمثل هذه النشاطات، أو الأحداث الثقافية، متعددة الأشكال، فلم يتحقق عموماً إلا بعد أن مات النجوم بسلام. وكان من الواضح أن ثمة خطر أن يتحول منهج أو عائلة من المناهج إلى مذهب. (ماكزي ودوناتو ١٩٧٠، ص ix)

لا شك أن في هذا القول بعض الحقيقة؛ وأنا أدرك أن اهتمامي بإيضاح ماهية البنوية وما بعد البنوية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بألمي بأن يُعرف أن كليهما هاتان النظريتان. بيد أن الخطر المُستَشرف هنا لم يكن الخطر الوحيد. فقد كان هنالك خطر أكبر يتمثل في ألا يتضح أبداً ما كانت عليه هاتين النظريتين، والمزاعم التي أطلقتها، وما إذا كانت متسقة مع بعضها البعض، وما إذا كانت صحيحة. وإنه لما يدعو إلى الأسف أن أحداً لم يلاحظ أن البنوية الأصلية، بمعنى البرنامج النظري. الأدبي الخصب الذي ازدهر منذ ١٩٢٨، قد ماتت فعلاً. وأن ما كان مطلوباً هو أن تزدهر إلى أبعد مدى تلك التشكيكة من ما بعد البنويات.

أما الأسماء التي أُطلقت مؤخراً على هذه المجموعة من الأفكار، فقد اشتملت على اسم "النظرية الأدبية" (الأمر الذي يعني أن أقسام الأدب هي التي أبدت أشد الحماس تجاه محللين نفسانيين مثل لاكان وفلاسفة مثل دريدا)؛ كما اشتملت على اسم "النظرية النصية"؛ بل وعلى

اسم "النظرية" وحسب، بنوع من الغطرسة المثيرة. ويذكرني هذا الاسم الأخير بشخصية ظهرت في برنامج تلفزيوني هجائي ساخر حيث أُطلق على هذه الشخصية اسم "خير" وحسب. و"خير" هذا لم يكن خبيراً بشيء محدد، بل خبيراً متعدد الاستعمالات. ولا شك أن أقسام الأدب قد كانت مليئة على الدوام بهذا النوع من الخبراء؛ ولم يكن الأمر نابعاً هنا من غطرسة شخصية؛ إنما هي منصّة ضرورية لإطلاق أنماط معينة من النقد الثقافي العام؛ ذلك النقد الذي يمثل ضرورة ثقافية محدّ ذاته. ولقد رأينا من قبل أن الاسم الذي يناسب شيئاً تبلغ عمومته حدّاً يكفي لأن ندعوه بـ "النظرية" وحسب، هو الميتافيزيقا (دوناتو ١٩٨٩). والنظرية هي الميتافيزيقا السائدة الخاصة بالنقد الثقافي والأدبي.

وما تتسم به "النظرية" ليس مبادئ أو مُحصّلاتٍ كلية يُعتَقَد بها على نحوٍ شامل، وإنما هوية مميزة تنبع من التراث الذي أتت منه. فأصحاب "النظرية" أخذوا عناصرهم من الأسياد الكبار، ثم قاموا بتوليفاتهم. فقد أخذ أحدهم أفكاراً من الخمسة الكبار؛ وانتقد في ضوئها مفكرين من الأطوار السابقة وأعاد تأويلهم (أو أعاد كتابتهم صراحة)؛ وشكّل توليفات جديدة من سوسور (بوصفه فيلسوفاً) وماركس وفرويد ومن تقليد فلسفي يجري (كما يمكن للمرء أن يتوقع) عبر هوسرل وهدغر، لكنه يضمّ أيضاً فيلسوفاً كبيراً آخر مختلفاً تماماً، ألا وهو نيتشه. وإننا لنجد كثيراً من أطروحات الدكتوراه التي تسير على هذا الغرار.

وبعض التوليفات سياسية أساساً. ومن بين هذه توليفة ر. كوارد وج. إليس، اللغة والمادية (١٩٧٧) التي كان لها نفوذها في إنجلترا (على الرغم من أنها غامضة غموض نبوءات دلفي). ولقد تبنت كاترين بيلسي هذه التوليفة في كتابها الممارسة النقدية (١٩٨٠)، فضلاً عن حضور أفكارها في عدد من كتبها ومقالاتها الأخرى. ويأخذ كورد وإليس بنيتيها من سوسور. في طبعته المعاد تأويلها على نحو جذري. ويجمعانها مع سيميولوجيا مُستمدّة من بارت، وماركسية مستمدّة من ألتوسر، وعلم نفس مستمد من لاكان، منظوراً إليه هنا بعيون ألتوسر. وقد اقتضى ذلك عدداً من عمليات الحذف النظري سوف أناقشها في الفصل السابع. والحق أن مثل هذه المواقف لا تزال فاعلة مؤثرة، على الرغم من أن أهمية فوكو تفوق كثيراً أهمية ألتوسر هذه الأيام. أما لاكان فلا يزال مهماً لدى الأنوثيين الذين يروق لهم أن يخوضوا التحدي المتمثل بتحويله إلى مفكر لا جنسي.

بيد أن هذه ليست التوليفة الوحيدة ، ولعلها ليست التوليفة النمطية . فالولايات المتحدة في هذه الأيام أكثر أهمية بكثير من بريطانيا وفرنسا معاً من حيث الإنتاج العالمي للنظرية ؛ فهذا واحد من الميادين التي يقل فيها احتمال لحاق اليابان بالولايات المتحدة . وثمة قلة من المنظرين الأميركيين هم ماركسيون ، مثل جيمسون ، غير أن من العسير أن نوجز ما يمثلونه أو نختصره ؛ بل إن من العسير أن نختزل حتى تلك المافيا الموجودة في جامعة ييل إلى نموذج تفكيكي واحد . لكن ما ألاحظه بصورة أساسية هو ذلك النفوذ الذي يتمتع به جاك دريدا لدى كتابة صوفية شديدة الغموض ، ولدى محاولة لم يُنشر يوماً ما يضاهيها في قدرتها على إقناع العالم الأكاديمي المتعاطف بأن قراءة نص هي أمر صعب إلى درجة الاستحالة .

#### ٧- ميتافيزيقا النص

ليس في نيتي ، في هذا المقطع الأخير من بحث طويل ، أن أهاجم الممارسة النقدية الحديثة في قارَتين . بل سأقتصر على انتقاد واحد للمدرسة واحدة من مدارس النظرية هي مدرسة التفكيك الأدبي الأميركي . هذه المدرسة ذات الصورة العامة المتناقضة لكونها (١) فلسفية على نحو صارم ، بل مرعب ، في أساسها ، ولكنها (٢) تمارس تأويلات شديدة الغرابة وتلاعب بالألفاظ تلاعباً عشوائياً . بيد أن الصورة الخاصة لهذه المدرسة هي غير ذلك ، حيث يرى فيها ممارسوها أشد الصيغ الممكنة صرامة في التحليل البلاغي ، وأشدّها احتراساً و يقظة حيال الإغراءات الميتافيزيقية . وسوف أحاول هنا أن أبين أنها لا تملك شيئاً من كل ذلك . وأنها ليست ضريباً من التطوير الرصين لفلسفة دريدا ، بل تأويل غريب وتلاعب عشوائي بالألفاظ ، وضربٌ من ميتافيزيقا النصّ مثالية في وجهها الأساسي .

يمكن أن نوجز صورة التفكيك العامة كما يلي : يبدأ هذا التفكيك بطرح سلمي مفاده أن لوجود في النصّ لأي معنى مَوْحد محدد ، بحيث يمكن لعملية تحليلية كذلك التي كان يقوم بها النقاد الجدد أن تكشفه . فما يوجد في النص هو عملية لا نهاية لها من انتشار المعنى وتشتته ، وإطاحة متواصلة بالمعنى المألوف . ولكي نقبض على هذا النص (أو نحرره) ، فإننا نتعامل معه بوصفه ما قبل نصّ مهياً لمزيد من الكتابة التي يمكن أن تُستخدم فيها عدّة الحداثة كلها ، خاصة ذلك التلاعب الجوسبي بالألفاظ ، من أجل أداء معنى الناقد أداءً تمثيلاً . ومن الواضح أن هذه المدرسة هي ،



في مقارنتها النقد، مدرسة انطباعية على نحو منفلت شأن مدرسة وولتر باتر، على الرغم من اختلاف النبرة.

ولا يبدو أنّ في أعمال دريدا الباكورة تلك السجلات الفلسفية التي توفر أساساً لمواقف مثل هذه المدرسة. وهذا ما دعا بعض الفلاسفة إلى القول إن هذه المدرسة برمتها قد قامت على سوء فهم هائل، وإن المواقف الفلسفية في كتاب دريدا تشتت، على سبيل المثال، قد تمّ تعميمها على نحو غريب ومُسرف. غير أن هذا يبدو غريباً بالنظر إلى الروابط الشخصية الوثيقة التي تربط دريدا مع بعض النقاد البارزين في هذه المدرسة، وبالنظر إلى الطريقة التي يتمّ فيها وضع أعماله إلى جانب أعمال أتباعه في مجموعات مختارة، ككتاب هارتمان التفكيك والنقد (١٩٧٩)، فتبدو متوافقة متلائمة. فإذا كان هو نفسه يسيء فهم ثمار نظرياته، فمن الذي سيردّه إلى جادة الصواب؟

ولعل أهم ما يُقال عن نقد هذه المدرسة هو أنهم كانوا على خير ما يرام قبل أن يتحولوا إلى التفكيك. فما كانوا يميّزون به آنذاك هو القراءة الدقيقة؛ تلك المهارة التي لم يضاف إليها التفكيك كمنهج أي شيء على الإطلاق، وعلى العكس فقد وجد التفكيك لديهم ذاك القبول الشديد لأنه منهج في القراءة الدقيقة التي تميّز بها الأميركيون في الأصل. وربما كان من الواجب أن يُطلق على هذه المدرسة في أميركا اسم "ما بعد النقد الجديد"؛ فهي تختلف عن النقد الجديد في إيديولوجيتها المسيطرة، وفي قبولها مناهج معينة كان يمكن للنقد الجديد أن يرفضها. أما مقارنة دريدا فقد أسهمت في هذه المدرسة بطريقتين على الأقل مختلفتين، وهما طريقتان تتضحان في أعمال بول دي مان وجيوفري هارتمان على أفضل وجه.

فما أخذه دي مان عن دريدا هو المنهج التفكيكي. وكان دريدا قد استخدم هذا المنهج ليبيّن كيف تعمل البلاغة الموجودة في سجل فلسفي على تقويض هذا السجل ذاته. أما دي مان فقد فعل الشيء ذاته في الأدب؛ فراح يرى أن الأدب والنقد على السواء يتحدان عملياً من خلال صفة التقويض الذاتي التي يتسمان بها. وربما كان تواصل مثل هذا الرأي مع النقد الجديد واضحاً بأجلى صورة في الفصل الافتتاحي من عمل دي مان مجازات القراءة (١٩٧٩)، هذا العمل الذي انطلق كدراسة تاريخية لنبش وروسو، وانتهى بوصفه نظرية في القراءة. ويبدأ دي مان باعتراف مفاده أنّ "روح العصر لا تهبّ من جهة الشكلائية والنقد الضمني الداخلي"؛ وأن الناس يريدون الانتقال إلى الجوانب الخارجية، والمرجعية، والعامّة من النصوص، ومع ذلك

فإن "النقد الأميركي لم يحدث فيه، من وجهة نظر تقنية، إلا أقلّ القليل منذ الأعمال المبتكرة التي جاء بها النقد الجديد".

ومن حسن الحظ أن سلاح الفرسان الفرنسي كان في المتناول. ففي السيميولوجيا الأدبية كان ثمة شكلاية جديدة قدّمت للبحث أكثر مما كان مُتَظَرّاً بكثير. كما خلقت نوعاً من التوتر الفلسفي، كالذي بين القواعد والبلاغة على سبيل المثال، من النوع الذي لا يمكن الفصل فيه. وهكذا صار بمقدورنا أن نوجّل النقلة إلى العالم خارج النص إلى أمد غير محدود والسعادة تغمر قلوبنا. (في ١٩٨٩ كان هارتمان وهيليز ميللر لا يزالان يخوضان هذه المعركة). وإنني لأجد نفسي معجباً جداً بالعناية التي يبذلها دي مان في تحليله، ومُقدِّراً للطريقة التي يرفض بها، مثل بعض البنيويين، أن يطوي المستوى البلاغي على المستوى القواعدي من مستويات التحليل. إلا أنني أقلّ سعادة بالبلاغة التي يستخدمها (انظر الفصل الثاني حول بعض الشكوك بشأن استخدام الاستعارة والكناية الجاكوسونيتين). أما حين أجد أن نظريات روسو الاجتماعية قد تحولت إلى أسئلة في القراءة، وأن "المصير السياسي للإنسان مبني على غرار نموذج السني ومُشتق منه"، فإنني أجد صعوبة في تصديق ذلك.

لقد كان دي مان ذلك الناقد المتميّز الذي تمكّن من قول أشياء مهمة عن نيته وروسو. وليس من الخطأ بمعنى ما أن نؤول كل عمل أدبي بوصفه مجازاً لعملية قراءته. والحق أنني أسجل في الفصل الأخير من هذا الكتاب بأن كلّ تأويل نقدي يعمل من خلال تناول العمل الأدبي كمجاز لاهتمامات الناقد الأساسية. وهذا ما يعنيه التأويل. غير أن ناقدًا تركز اهتماماته الأساسية على مشاكل القراءة من المحتمل كثيراً أن يصنم القراءة ومشاكلها. وإنّ الجملة الأخيرة من فصل دي مان الأول، بجلالها ونبرتها الدينية، وكذلك بتناقضاتها الميتافيزيقية التي لا حلّ لها، لتُدشّن ما وُصِفَ بحق بأنه المرحلة الصوفية النصّية في النظرية الأميركية:

إن الأدب فضلاً عن النقد - إذ الفارق بينهما فارق وهمي - قد عوقب (أو أُتِيب) بأن يكون أبداً اللغة الأشد صرامة، والأبعد عن الثقة بالتالي، بين اللغات التي يسمّي بها الإنسان نفسه ويغيّرُها.

ربما كان من الممكن إخضاع هذه الجملة لنوع من إعادة السبك عقلانية تحلّ تناقضاتها، غير أن ذلك لا بدّ أن يفقدها الأساسي فيها. فدي مان يزعم أن للغة الأدب أو النقد، بتناقضاتها ومفارقاتها الساخرة وتفكيكها لذاتها، مكانة أعلى من مكانة لغة الفلسفة

أو العلم. والحق أن هذا هو المعنى الدقيق الذي يَمَكِّننا من النظر إلى دي مان كمَدشِّن لأعمال مدرسة نقدية لا عقلانية.

بيد أن دي مان لا يبدى ولو طرفاً من تلك البلاغة الاستعراضية التي يبدىها هارتمان. ومن الأمثلة على ذلك تعليقه على كتاب دريدا Glas بأسلوب هذا الكتاب وروحته. فما يفعله هارتمان في كتابه إنقاذ النص: الأدب، دريدا، الفلسفة (١٩٨١) هو أنه ينسخ نسخاً تلك الصفات الخارجية التي يتَّصف بها عمل دريدا المشار إليه، كالتلاعب المتواصل بالألفاظ، والتعليق على Glas بأسلوب قريب بقدر المستطاع من أسلوبه:

الدريدا دائية؟ السمكة الشهيرة، مُعلَّقة في صفحة أو صورة، لا بدّ أنها نُصِب أو انتصاب، (u) (e) (J) "مُصَنَّرًا بالتأمل"، مشنوقاً بالطاقات الطباعية التي تغمر سطح مرآة هذه الصفحة المزدوجة والواقفة.

(هارتمان ١٩٨١، ص ٣٣. وهذا في الحقيقة تعليق على لوحة رسمها آدامي تشتمل على جزء من توقيع دريدا).

لقد أشرت إلى أن مدرسة النظرية هذه هي مدرسة لا عقلانية، ومن الأفضل أن أوضح ما أعنيه بذلك، فهو ليس مجرد تعبير فجّ تُقصد منه الشتيمة. وما أراه هو أن النظرية العقلانية، في الأدب أو في أي شيء سواه، هي نظرية تطلق مجموعة من المزاعم أو الدعاوى المتسقة عن العالم، وتدعمها بسجلات فاعلة ذات سرّيان، قائمة على أدلة كافية. وبالمقابل، فإن النظرية اللاعقلانية هي نظرية تطلق مزاعم بعيدة عن الاتساق، أو تدعمها بسجلات غير فعالة أو سارية، أو لا تكون قائمة على الأدلة. أما الفلسفة اللاعقلانية فهي الفلسفة التي تحبذ النظريات اللاعقلانية وتعادي النظريات العقلانية. ودريدا نفسه هو فيلسوف يخطو بكثير من الحذر والاحتراص فوق ذلك الخط الذي يفصل العقلانية عن اللاعقلانية. ويمكن أن نؤول عمله بوصفه مجموعة من السجلات القائمة على المصادر على المطلوب موجهة إلى مزاعم فلسفية معينة؛ كما يمكن في بعض الأحيان أن نؤوله بوصفه ضرباً من الأداء التمثيلي المجازي الدرامي لمشاكل نصية تقوّض تلك المزاعم. غير أن من الممكن أيضاً أن ننظر إلى دريدا على أنه يشنّ هجوماً على جميع الأفكار الميتافيزيقية التي تتعرّف بها العقلانية؛ كفكرة إطلاق مزاعم أو دعاوى عن العالم؛ وفكرة الاتساق، وفكرة السريان والفعالية، وفكرة الأعراف السوية، وفكرة الأدلة.

واعتقادي أن هذين التصورين صحيحان كلاهما حيال دريدا، الأمر الذي يفسّر التباين الشديد في فهمه لدى فلاسفة جديدين. ولعله كان مفيداً لو أنّ هنالك اسمين مختلفين لهذين الديرديين، كدريدا و دريدادا، على طريقة هارتمان. فدريدا هو النموذج لدى كلا طرفي المدرسة التفكيكية الأميركية. فمع أن دي مان هو الناقد الأشد صرامة في تلك المدرسة، حيث يقوم بتحليلات نصيّة مفصّلة تتطلب عناية بالغة شأن تحليلات دريدا، إلا أن موقفه العام هو موقف لاعقلاني يرى أن الأدب هو اللغة الأشد صرامة في وصف الإنسان لأنها اللغة الأبعد عن الثقة. أما هارتمان، من جهة أخرى، فلا تصدر عنه تلك التناقضات الميتافيزيقية الكبرى، وإنما يأتي بتلاعب باروكي بالألفاظ. وكلاهما لا يهدفان إلى الاتساق، أو إلى سجلات فعالة سارية، الخ.

وثمة نقاد آخرون يسلكون طرقاً غير ديريدية إلى اللاعقلانية. فهارولد بلوم الذي يرى إلى كامل التراث الشعري كسلسلة من حالات قتل الأب الشعري الفرويدية، يجد أنّ التفكير هو المدرسة الوحيدة المتطرفة بما يكفي لأن تكون جديرة بالسجالات معها. فهو لا يريد معها. فهو لا يريد أن يتكلّم إلى أناس معتدلين؛ وحين يطالبه بعض نقّاده بأن يوضح موقفه، فإنه يرد كيدهم إلى نحرهم، ذلك أنّ "الوضوح" كلمة مجازية تدلّ على اختزالية فلسفية، أو على عقلية حرفية موحشة تتناقض مع أي اهتمام عميق بالشعر أو بالنقد. (على هذا الأساس فإنني أتخذ موقفي إلى جانب أولئك النقاد الاختزاليين فلسفياً، وذوي العقلية الحرفية الموحشة؛ ولا أريد ذلك الاهتمام العميق بالأدب الذي يفرضي بالمرء إلى التعمية على الأدب وتحويله إلى ضرب من اللغز). لا شك أن من الطبيعي أن تكون خطوة هارولد بلوم التالية هي القبالا. أما ستانلي فيش فيبدو أنه الآن بمن يعتقدون أن لا وجود للسجلات الفعالة السارية أو الأدلة، وإنما للقدرة على الإقناع وحدها؛ وهذه هي مدرسة قلاووظ الإبهام في النقد.

واعتقادي أن مواقف كهذه تنطوي على لاعقلانية عميقة؛ غير أن هذا الضرب من الميتافيزيقا النصّية يعود إلى التفكيكيين، فما صلة ذلك بدريدا؟ أعتقد أن الصلة الحقّة بين العمل الفلسفي والعمل النقدي تكمن في ما يمكن أن ندعوه بالميتافيزيقا السلبية القابعة في نصوص دريدا. ففي فضحه، أو ابتداعه، "المركزية العقلية" و "المركزية الصوتية"، وأشياء أخرى في "الخطيرة الميتافيزيقية" التي يفترض أن الفكر الغربي برمته قد جرى فيها، قام دريدا ضمناً برسم الخطوط العامة لميتافيزيقا خارج هذه الخطيرة؛ ميتافيزيقا تخلق فيها النصوص العوالم، وتصبح النصّية

المعممة استعارة رئيسية للحياة الإنسانية بأكملها، كما يصبح انتشار المعنى عبر عالم النص هذا استعارة لكل تجربة إنسانية.

ويمكن لنا أن نجد هذه الميتافيزيقا النصية مبسطة بوضوح، ومرتبطة بالتفكيك، في عمل لـ ج. هيليز ميللر (١٩٧٩).

المكان الذي نقطه، أينما كنا، هو على الدوام تلك المنطقة البين بين، مكان الضيف والمتطفل، لا هو في الداخل ولا في الخارج. إنه منطقة الـ *unheimlich* (الغريبة)، الأبعد من أية شكلانية، والتي تُرمِّم نفسها أينما كنا، إن كنا نعرف أين نحن. هذا "المكان" هو حيث نكون، في كل نص يحدث أن نعيش فيه، بالمعنى الحصري تماماً لكلمة النص. غير أن ذلك قد لا يتضح إلا بتأويل قاسٍ لذلك النص، حيث غمضي ما وسعنا مع التعابير التي يقدمها العمل. وهذا الشكل من التأويل، الذي هو تأويلٌ على هذا النحو، له اسم واحد في هذه اللحظة هو (التفكيك).

إن هذه الميتافيزيقا هي التي توفر الأساس لنوع من التعمية النصية التي يستحيل معها استخلاص النظريات من النصوص البسطة فيها، واختبارها إزاء العالم، ذلك أن هذا الإطار لا يرى أن ثمة عالماً خارج النص بما يكفي. ومثل هذا الإطار لا يمكن أن يكون معقولاً كثرؤية عامة للعالم إلا في عالم خلا من العلوم الطبيعية ومن التقنية، حيث نتدبر أمورنا بسحر الألفاظ. وفي عالم العمى التقني، يكون المنظر الأدبي ملكاً؛ الأمر الذي يشكل سبباً للاعتقاد بأن هذه النظرية الصوقية برمتها هي طريقة مُتَقَنَّة للفرار من خطاب العلوم وعدم تفسير أي شيء.

أتراني أعاني من جنون الاضطهاد هنا، فأنسب ضرباً من جنون العظمة الصوفي إلى جَنَع من النقاد المجذّين الذين فرغوا للتو من أعبائهم التي أثمرت نقداً جيداً، وليس لديهم أي طموح لأن يحولوا العالم إلى نص؟ حسنٌ، إن لديّ ذلك الناقد الصريح غاية الصراحة فيما يختص بهذه المزاعم. وهذا الناقد هو دوناتو (١٩٨٩)، الذي سبق أن ذكرته في المدخل. فدوناتو يرى، في معرض كلام وثيق الصلة ببعض المقالات في البيولوجيا، أنّ محتوى العلم يتغير على نحو متواصل، في حين أن المعيار الذي تُقام على أساسه نظرية علمية جميلة يبقى هو ذاته على الدوام. والنقد، بقدرته كنظرية في النص، هو الذي يستطيع أن يقول لنا ما هو العلم الجميل.

فالنقد النصي هو في الحقيقة العلم الإنساني النموذج. وهنا يختم دوناتو قائلاً: "لطالما تعلّمنا أن الآخر ينبغي أن يكون أول. ولكن من الذي كان بمقدوره أن يتوقع أن تصوير الميتافيزيقا مرة أخرى ملكة على العلوم؟".

ترجمة: نادر ديب

هوامش

١ مقطع من سونيّة لشكسبير. (م)

٢ قياس الخلف، *reductio ad absurdum*، هو قياس أساسه البرهنة على صحة المطلوب بإبطال نقيضه أو البرهنة على فساد المطلوب بإثبات نقيضه. (م)

٣ الإيدوغرافي، *ideography*، هي الكتابة التي تستعمل الإيدوغرام أو الإيديوغراف، وهذا الأخير هو صورة (أو رمز) تمثل شيئاً أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشيء أو تلك الفكرة. (م)

٤ الأوبريا، اللغز أو الأحجية أو المعضلة، هي في الفلسفة اليونانية مشكلة يصعب حلها بسبب التناقض في الموضوع نفسه أو في التصور الخاص به. و أوبريات زينون الأيلي مشهورة في هذا الصدد. (م)

٥ رواية جيمس جويس. (م)

٦ كتاب راسل. (م)

٧ المعتمد المكرس، *canon*، هو في الأصل مجموعة من الكتابات التي تنكرس وتترسخ باعتبارها أصلية وموثوقة، حيث يشير هذا المصطلح في العادة إلى الكتابات المتعلقة بالكتاب المقدس والتي تعتبر أصلية وموثوقة، بعكس *apocryphal*، أي الكتابات المشكوك في صحتها أو في صحة نسبتها إلى من تعزى إليهم من المؤلفين. ويمكن إطلاق المصطلح أيضاً على أعمال مؤلف تقبل على أنها أصلية، كأن نقول، مثلاً، الناموس الشكسبيري. ويستخدم هذا المصطلح اليوم في النظرية الأدبية مقروناً بصفة الأدبي *literary canon* ليشير إلى الأعمال الأدبية والمقررات التي توافق عليها المؤسسة التعليمية معتبرة إياها من ضمن مفهومها عن الأدب ومن ضمن التقليد الأدبي القومي "العظيم" الذي يهملها أن تكرسه، بخلاف الأعمال التي تنزع عنها تلك الصفة وتطرحها من مقرراتها. (م)

٨ نسبة إلى جيمس جويس. (م)

٩ القبلا، فلسفة دينية سرّية، عند أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط، مبنية على تفسير الكتاب المقدس تفسيراً صوئياً. (م)

١٠ Thumb screw، قلاووظ الإبهام أو لولب الإبهام، أداة تعذيب يُضَقَّط بها على الإبهام أو الإبهامين. وإشارة الكاتب الساخرة هنا هي إلى الإقناع تحت التعذيب. (م)



## حادثة بودلير ومرايا المدينة الحديثة فيصل دراج

خلق بودلير حداثته معاشياً عنصرين متلازمين هما: مدينة حديثة تقطع مع أخرى قروسطوية انتهت زمنها، وتصور حدائث للعالم، يضع الخلق الإنساني الجديد فوق المتوارث والطبيعي والمألوف القديم. يبد أن الجديد الحاسم، الذي يبدأ بالإرادة الإنسانية وينتهي بها، لم يمنعه من الاحتفال بالتجربة الشعرية، في أزمتها المختلفة، معلناً أن القديم كان في زمنه جديداً، وأن الجديد الحقيقي هو الذي يتحول إلى قديم. ولهذا حلم، وهو ينقح الجديد بالقديم، كما العكس، بأن يقرأ كشاعر قديم، بعد زمن.

تضيء تجربة بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) حادثة عريية مبتورة في اتجاهين: حادثة شعرية تغترب في علاقات اجتماعية تقليدية، وحادثة سلطوية، ترى إلى الجيش والأمن، وتشد ما تبقى إلى أزمنة قروسطوية. ولعل هذه الهُجّة الحداثية هي التي وضعت في الحادثة الشعرية العريية نقاطاً عمياء متوالدة، باستثناء حالات قليلة.

### ١- حادثة بودلير في مرآة بنيامين:

جاءت تجربة بودلير من مصادر حديثة ثلاثة، وأكثر حداثتها منها تمازجها الخصيب في شخصية مبدعة: أزمة الإيمان الديني التي محت اليقين واحتفظت بأطياف إبليس، والحياة في باريس القرن التاسع عشر التي شكّلت مثلاً حداثياً لغيرها من المدن، وفكر الأزمنة الحديثة العلمي الذي أشعل

فيصل دراج، كاتب وناقد فلسطيني - دمشق



«بارود الطبيعة» بشارات جديدة. غير أن والتر بنيامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠)، الذي تطلع إلى أن يكون الناقد الأدبي الألماني الأكثر جلة في القرن العشرين، قفز فوق المقولات الحداثية الكبرى، وأثر أن يرى بودلير في هامش مديني حديث هو: المتسكع. وهذا الهامش، كما رآه بنيامين، مجاز تاريخي دينامي، يسير في شوارع مستقيمة تغص بالحشود، ويحمل في طياته وجوهاً متعددة، تحتقب المشتري الموسر، والمجرم الذي يحو آثاره بالزحام، والموسم المتبرجة، التي هي البائع والسلعة معاً.

في دراسته: «شارل بودلير: شاعر غنائي في حقبة الرأسمالية العليا» (١٩٣٨ - ١٩٣٩)، ساوى بنيامين بين «الشاعر الرقيم» والمتسكع في زمنين رأسماليين متعاقبين: أحدهما زمن «الممرات» الأنيقة التي تجعل من المخازن التجارية معارض فائنة، و ثانيهما زمن «البولفارات»، تلك الشوارع المستقيمة الواسعة الطويلة، التي تلقى بالمتسكع في زحام مخيف. كان الناقد اليهودي، الذي ألقاه الرعب النازي إلى فرنسا، يرصد تناقضات الرأسمالية، التي ترفع يداً بيضاء غاوية، وتحجب ثانية مثقلة بالوعيد مطابقاً، دون أن يقول، بين ديكتاتورية نابليون الثالث في القرن التاسع عشر وصعود النازية في القرن العشرين. وكان، على مستوى آخر، يتأمل معنى التقدم، الذي تمحو يده الثانية ما وعدت به يده الأولى، متنبهاً إلى السديم. وهذا التقدم، الذي يرحل قبل وصوله، أملى عليه، وهو يشق بودلير من تحولات باريس القرن التاسع عشر، أن يتوقف أمام زمن «الممرات» الغنائي، قبل أن يجتاحها محافظ باريس «جورج هاوسمان»، الذي حول باريس القديمة إلى ذكرى منقضية. فقد عرفت العاصمة الفرنسية، بعد عام ١٨٢٢ ولادة تقل عن عقدين، «الممرات»، تلك الأروقة المقنطرة المزخرفة، التي يعلن بها التجار عن سلهم الفاخرة، وتجعل من التبضع والتجوال عملية واحدة. عبرت هذه «الممرات» كما تشهد الوثائق، عن ابتكار غير مسبوق يحتمي بالفخامة الصناعية، وجوهه أروقة زجاجية السقف ورخامية الأرض، تخترق مربعات كاملة من المنازل، تعاون أهلها في إنجاز الابتكار. وعلى جانبي هذه الأروقة، المضاءة من الأعلى والمفتوحة على السماء، تصطف متاجر متأنقة، تجعل من كل رواق «روحاً» للمدينة، أو مصغراً مبهجاً عنها. أسهم في نشوء هذه الممرات، وهي أول المواقع التي أضاعها «الغاز»، عنصران متضامران: ازدهار تجارة النسيج، ودخول «الحديد» في البناء الجديد، الذي حلم مهندسوه بتجديد العمارة على الطريقة الإغريقية القديمة. وعن هذه العناصر، التي تعطف

جمالية السلعة والتسليع على التجديد العمراني، جاءت ظاهرة «الزحام»، التي تلهو به «فرجة» السلع، قبل أن يستولد اللهو في ذاته سلعةً جديدة. تبدو الأروقة المقنطرة، في هذه الحدود، إعلاناً عن السلعة، بقدر ما يبدو المتسكع، اشترى أو لم يشتري، إعلاناً موازياً آخر، ذلك أنه في تسكعه المتمهل ينادي على غيره.

أسهمت مدينة باريس المتحوّلة في توليد حداثة بودلير، الذي كان ينقذ إلى الحشود، هرباً من مشاكله ومن ضجر وجودي، منجذباً إلى الزحام وناشراً منه، ومنتهاً إلى جوال متعب غريب، ترهقه فكرة الراحة. فعلى خلاف شاعر المجتمع الإقطاعي، الذي كان يدور مطمئناً في فضاء مغلق راكد الأسئلة وفقير المواضيع، انقذ بودلير إلى مركز مجتمع رأسمالي، يحتفي بالهدم والبناء والريح والخسارة والمفيد والعمل المأجور، محوّلًا الشعر إلى سلعة تخضع إلى معايير العرض والطلب.

لكن بودلير، الذي أراد أن يكون شاهداً على عصره وبطلاً من أبطاله، رفض ما رأى واحتفظ بقصيدته بعيداً عن استبداد السوق، وذلك في تناقض يعاينه الجحيم، أملى عليه أن يصطدم أبداً بما يهرب منه، وأن يفتش في فضاء الهرب عن مواضيعه الجديدة. في هذا الفضاء السلعي، الذي يرد فيه الشعر على قوانين العرض والطلب، عاش الشاعر «ضجر باريس»، وهو عنوان أحد كتبه، حيث المدينة حشود هائلة وعزلة فادحة في آن. لم تكن ممزّات باريس، التي تعالج الضجر وتوقفه، بعيدة عن المومس المتسكعة في الأروقة الرخامية، فالأولى حلم وكابوس، والثانية جمال وتدنيس للجميل، والطرفان معاً مجاز يفيض بالسخرية. تدافعت تناقضات المدينة الحديثة إلى بنية القصيدة البودليرية، التي التقطت مواضيعها من الأروقة المضاءة بالغاز، وعيّنت الشاعر موضوعاً إلى جانب المواضيع الأخرى. ولعل جديد الأروقة المزخرفة، التي تصير الزحام البشري إلى «ديكور» جديد، هي التي دفعت بودلير إلى كره مدينة بروكسل، «فليس ثمة واجهات محلات. والتجوال، الذي تحبه الأمم ذات الخيال، ليس ممكناً. ليس هناك ما يُرى، والشوارع غير قابلة للاستخدام». كأن المدينة هي ما يحدّد العزلة والزحام، وهي الحيّز الذي يوحد بين الخيال والحركة الطليقة. كره بودلير العزلة لأنه أحبّ الزحام، وكره العزلة والزحام معاً، لأنه كان يبحث عن العزلة في الزحام، ذلك أن المتسكع، الذي تتقاذفه الحشود «أمير يتمتع بمجهوليته في كل مكان»، كما كان يقول.

تفصح العزلة المسيجة بالزحام، كما الحشود المتلاطمة التي لا أسماء لها، عن حضور جوهرة غياب، أو عن غياب يعابه الحضور، فسطح الحشود المتقلبة يحجب دواخلها، وحركتها السريعة المتوترة تمنع التعرف الواضح المتمهل. كل شيء يمضي سريعاً مبهماً، مخلفاً في المتسكع حرماناً ورغبات تضطرب قبل أن تولد. وعن هذا الحضور المشبع بالفقد عبر بودلير في قصيدته: «إلى عابرة»، تلك المرأة التي يبعث بها الزحام ويطوبها قبل أن تظهر. فهذه «العابرة»، التي تقطر عيناها «عدوبة تذهل ولذة تقتل»، تنبثق كالومض وتختفي إلى غير رجعة، تاركة وراءها صدمة، تحاكي صدمة الحداثة، لأن الحب الذي توحى به، ينبعث من نظرة ملغزة هي الأولى والأخيرة معاً. نظرة مليئة بشبقية خاطفة، تمثلها مدينة وارقة الخيال وتستعصي على غيرها، تصرّح بلا متوقع مثير يصعب القبض عليه.

كان الإقامة في المدينة الحديثة إقامة في مكان سائل، تخطف يده المراوغة المتربصة ما وعدت به يده الأولى البيضاء. إنها «فراش الصدفة» الذي أجبر بودلير، بين ١٨٤٢ و ١٨٥٨، على أن يخلف إلى أربعة عشر عنواناً باريسياً، وأن ينفذ بسهولة من شارع إلى آخر، وهو مطارده من دائنيه. ولعل سيولة المكان، الذي يضطرب فيه زحام يمسخ آثار السائرين، هو الذي أقنع بودلير بترجمة «القصة البوليسية» التي كتبها إدغار آلان بو، حيث في الزحام متسع لمجرم يتعقبه القانون وله «عابرة» ومضية الابتسام، مثلما أن فيه ملاذاً لشاعر يطارده الدائنون. لا غرابة أن تتضمن بعض قصائد بودلير، مثل «نبيل القاتل» و«غسق المساء»، عناصر من القصة البوليسية تحدثت عن المجرم والضحية ومشهد الجريمة، وذلك الرعب الملتبس بأشلاء ممزقة.

عاش بودلير تجربة الحداثة، التي يتزامن فيها الموت والميلاد، وأخذ منها مواضيعه وتصوّره الحداثي للعالم. وإذا كان بإمكان الشاعر أن يلتفت ملثماً، في طور من حياته، إلى وجوه متلاشية في «عمرات» وخامية يزينها متسكعون يصحبون «سلاحفهم»، فإن جورج هاوسمان، خالق باريس الحديثة، فرض عليه، لاحقاً، لهاثاً يخالطه الاختناق. فقبل هاوسمان، الذي أكد «مدينة النور» مثلاً حداثياً يحاكي، كانت الأرصفة تضيئ على المتسكعين بالحركة الحرة الآمنة، في انتظار اقتراحه الثوري، أي «البولفار»، الذي وضع في شوارع عريضة غير مسبوقة حشوداً بشرية غير مسبوقة أيضاً. رأى محافظ باريس مثاله العمراني في شوارع، متقنة البناء جميلة المظهر، تفصح عن عظمة الامبراطورية، التي تبهر ولا تُهزم، دعاه معاصروه بـ«التجميل الاستراتيجي».

الذي يسرّ العيون ويمنح «التأريس». ومن أجل إنجاز ما آمن به، الذي التبس بهاتف رسولي، فرض ديكتاتوريتّه وأخضع باريس إلى قانون الطوارئ وصرّح في عام ١٨٦٤ بكرأهيته للسكان الغرباء عن المدينة، وأعطى نفسه لقب «فنان الهدم»، كي يخلق مدينة منقطعة عما كانته باريس القروسطوية العتيقة.

وقد مثّل «البولفار»، الذي تداخلت فيه فلسفة السلطة، والفن، والهندسة، والسياسة الأمنية، التجديد المعماري الأكثر إثارة في القرن التاسع عشر، والمدخل الحاسم في الإجهاز على المدينة التقليدية. ولم يكن البولفار، بصيغة الجمع، إلا جزءاً من منظومة تحديثية شاملة، تتضمن الأسواق والجسور والحدائق والقصور والإضاءة وشبكات المياه وغيرها. أرسى هذا كله الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية على أسس جديدة، استدعت أعداداً بشرية هائلة تدعى بـ«الجموع»، ينتمي إليها «الإنسان الغفل»، المحاط بكتل بشرية لا تلتفت إليه. عاش بودليير في هذه «الجموع»، التي تحرّر الإنسان وتنكره، جحيماً خصيباً، موزعاً على الضجر والعزلة الباردة، وعلى شعر مدثر بالرموز.

ربط بودليير بين الحدائث الشعرية ونجربة الزحام، ورأى الفنان الحديث مبدعاً «يقم بيته في قلب الجمهور المتزاحم، في زحمة مد الحركة الشاسعة»، ذلك أن «الجمهور الحاشد خزان عملاق»، تنتقل طاقته إلى القصيدة المتوترة. وهذا الجمهور على صورة مدينته، التي قلب هاوسمان عاليها سافلاً، يتحوّل ويتبدّل ويتغيّر، يتبطل ويكدهق ويرهق ويتوسل خمرة المساء نشوة عابرة. وقصيدة «البجعة»، التي تتصدّر «أزهار الشر»، حديث عن مدينة مرنة مطواعة تغادر وجوها بأسرع ما يغادر قلب فإن رغباته: «إن شكل المدينة يتغير، واحسرتاه، أسرع من قلب مخلوق فان». فالمدينة في القصيدة هشة محاطة برموز لا تنقصها الهشاشة، كائنات حية حاضرة كانت، مثل البجعة والزنجية، أم شخصيات بعيدة منظوية، مثل «أندروماك، أرملة هكتور وزوجة هيلينوس». تعيش باريس كلها، في «أزهار الشر»، تحوّل لا رادّ له، تراقبه ذاكرة لا تكفّ عن التوجع، فقصيدته «شفق الصباح» نشيج مغترّب أدرجته المدينة في انهيائها، وقصيدة «الشمس» حديث عن مدينة تهتّك نسيجها تحت ضوء الشمس، وأودعت ألوانها القديمة في ذاكرة متعبة. ومع أن بنيامين، الماركسي اللاهوتي الذي يحتفل بالتقدم ويرجمه معاً، قد ساوى في قصيدة بودليير بين التحوّل والانحطاط، فإن في قصائد «الشاعر الرجيم» نقاطاً عمياء طافحة بالالتباس، لأن «داخل بودليير»

كان يعيش الهدم والبناء، الذي تعيشه مدينة هاوسمان، دون أن يصل إلى قوام أخير . اشتق بنيامين شعر بودلير، موضوعاً وبنية، من صخب المدينة، حيث الصدمة تحاith الحداثة وتعلن عنها معاً. لن تكون القصيدة، بهذا المعنى، إلا أثراً للمدينة غير مسبوقه، تفرض الصدمة متكاخبرة جديدة، ولن تكون الصدمة إلا أثر زحام هائل متجانس يذكّر بجموع الأنظمة المستبدّة، المصاغة من فئات وطبقات وأفاق مختلفة، تؤلف كتلة موحّدة وغير موحّدة على الإطلاق. فلا يملك بشر الزحام شيئاً مشتركاً، ولا شيء يتوازعه المتدافعون، والاتفاق الوحيد بينهم صامت، يأمر كل واحد بالانكماش الذاتي، كي لا يعطل الحشد البشري المندفع. إنها الأنانية الموحشة، التي تعطف الفرد المنكمش على مصلحته، وتعيّن مصلحته رقيقاً وحيداً له، وترسل بالمصلحة وصاحبها إلى تنافس صامت لاهث مع الآخرين. ولهذا يحاور إنسان الزحام سرعته لا غير، ويرد عليه الغير بحركة سريعة تليي مصلحهم. ولعل هذا الفرد الأناني، الذي تجابه سرعته سرعة غيره، هو الذي يملئ على بنيامين أن يميّز في الزحام ألواناً ثلاثة من البشر:

إنسان الزحام الباحث عن مكان ضيق بين المتدافعين قاصداً الوصول إلى مكان يعرفه، المتبطل الذي يبدّد وقته بلا هدف ولا غاية، والمتسكع المنصرف إلى الملاحظة والمراقبة في شارع غطّته أقدام متلاحقة، كما لو كان تأمل الزحام عملاً نوعياً، يراكم الخبرة وهو يراكم صدمات متعاقبة.

أراد بودلير أن يكون، في زمن هاوسمان، متسكعاً نموذجياً في زمن يطرد «السلاحف» والخطى المتهملة، مفتوناً بما ينفر منه، ومنجذباً إلى ما يروّعه. فزحام المدينة الكبيرة، كما قال إدغار آلان بو، يثير الخوف والنفور والفرح، فكل شيء همجي ولا تمكن السيطرة عليه. وهو ما سيعيده بودلير بلغة أشد انفعالاً: «ماذا تكون مخاطر الغابة والبراري مقارنة بالصدمات والتزاعات اليومية للحضارة؟ وسواء أمسك إنسان بضحيته في بولفار أو طعن فريسته في غابات مجهولة، ألا يظل هنا وهناك أعظم حيوانات الصيد؟». يتعين هذا الإحساس المشبع بتشائم ثقيل بكلمة صدمة، أي اللقاء بما لم يكن الشاعر مهتماً للقاء به.

وفي هذا اللقاء غير المتوقع تنداعى الخبرة المتكوّنة، التي تحيل على تجارب متوقعة، ويخفق المفزوع في الدفاع عن ذاته، فقد شلّت فيه المباغته المفزعة حسن المحاكمة. فبعد زمن الممرّات المتداعية، وهي في «ديكورها» أقرب إلى الحلم، يصل الشاعر إلى زمن جديد هو زمن تمزقه، حاملاً سؤالاً أقرب إلى الصليب: كيف يمكن للشعر الغنائي أن يقوم على خبرة أصبحت الصدمة

قوامها؟ كيف تنهض القصيدة على خبرة راحلة؟ يبقى الرعب والفراغ، أو الرعب المكتوب الذي ينتشل الشاعر معناه من الهاوية، بيد مكسورة، وهو ما يعبر عنه بودلير في قصيدة متأخرة عنوانها «شكاوى إيكاروس»، حيث يقول: «محبو العاهرات سعداء، راضون وهانئون، أما أنا، فذراعي مكسورتان، لأنني احتضنت السحب». ولعل اليد المكسورة التي تحاول القبض على «كلمات منهارة» في مدينة تلتبس بالغابة، هي التي دفعت بودلير إلى قصائد نثرية في «ضجر باريس»، كما لو كان في النثر ما يسعف الشعر على ملء الفراغ المخيف: «من منا لم يحلم، في لحظات الطموح، بمعجزة نثر شعري، موسيقى بلا وزن ولا قافية، طبع ومتقطع بما يكفي ليتوافق مع الاختلاجات الغنائية للروح، وتموجات الأحلام، وقفزات الوعي المفاجئة؟ هذا المثل الأعلى الهوسي هو بالدرجة الأولى وليد خبرة المدن العملاقة، في تشابك علاقاتها التي لا تحصى». يأتي الشعر النثري رداً على خبرة ضائعة، كما لو كان الشاعر يصدم ذاته وهو يحاذر الصدمات الحارجية.

«كل شيء بالنسبة لي مجاز» يقول بودلير في إحدى قصائده، إذ في كل شيء شيء آخر، وإذ الأشياء جميعاً تجرية واحدة، يشيع فيها موت أتى، أو يجيء. ينبثق المجاز من الحطام، من الزائل الذي يحو الحدود بين الأشياء، مسترجعاً القدم الذي تحول إلى حطام، وناظر إلى الشظايا، لأن الصلْب الموحد لا وجود له. لا شيء يكتمل، والشيء الذي لم يكتمل لا يظل على حاله، والمجاز حيز مكتوب يصطرح فيه الزائل والأبدي، أو الزائل وذلك الذي عليه أن يصبح قديماً. يساوي المجاز، بهذا المعنى، شعرية الحياة، يرصد في حياة الأشياء موتها، ويرى ابتداء الأشياء في تبادلية مواقعها المتغيرة، بعد أن يندث الحداثة الهائلة، بلغة بنيامين، وتركت الأشياء عارية الابتداء.

تصبح الأشياء في المجاز البودليري متساوية، وتغدو مواضيع الشاعر امرأة له، بقدر ما يكون بدوره امرأة لها أيضاً. ولن يكون المتسكع، الذي طرد من فردوس الممرات إلى جحيم البولفار، إلا مجازاً، تلتبس فيه مواضيع مختلفة يحولها النظام الرأسمالي إلى أشياء. وهذه التحولات هي التي تجعل منه مومساً أخرى، يصطاد في الشوارع الحكايات بدلاً من الرجال، وتعيته مخبراً سرياً يتقصى الوقائع في آثار الزحام، قبل أن يصير جامع أسمال، يميز بين نغاية قابلة للبيع وأخرى لا تصلح لشيء.

وهو في الحالات كلها ملقى في الشوارع، بيته الذي لا جذران له، يراقب الأشياء ويبحث عن

مشتر، بعد أن تحوّل الشارع إلى سوق كبيرة. يترافد مجاز المتسكع، في أشكاله المحتملة، متتهياً إلى «العمل المأجور»، المفهوم النظري الذي صيّر بنيامين إلى مجاز، كي يرى في بودلير «علماً صغيراً»، يماثل العالم الرأسمالي ويتمرد عليه. يبني العالم الجديد، كما وعي التمرد عليه، على المفارقة الساخرة، كما لو كان نسيجاً جميلاً مليئاً بالثقوب، يتسع تمزقه كلما زاد جماله. يكتب بودلير عام ١٨٥١ وهو ينظر إلى بطولة سكان المدينة، الكلمات التالية: «مهما كان الفريق الذي ينتمي إليه المرء، فمن المستحيل ألا يأخذ بخناقه مشهد هؤلاء السكان المرضى الذين يتلعون تراب المصانع، ويستنشقون ذرات القطن، ويدعون أنسجتهم يتخللها الرصاص الأبيض، والزئبق، وكل السموم الضرورية لإنتاج الروائع...». يطفو على سطح القول واضحاً تعبير «مهما كان الفريق الذي ينتمي إليه المرء»، الذي يرد إلى شاعر لا يعرف «موقعه الاجتماعي»، دون أن يمنعه ذلك من الذوبان الكلي في «روح العصر» الذي يعيش، ومن التمييز بين الروائع والسموم. تظهر الروائع التي سمّت مبدعها في قصيدة «عيون الفقراء»، من كتاب «ضجر باريس»، التي تصف مقهى «متهاياً بمفاته غير المنجزة»، احتشد بأفاريز مذهبة وأمداء المرايا، ينيره غاز يحترق بزخم فتي، وتزيّنه لوحات مقفلة برسوم توحى بـ «قوادات» يغرين على «النهم والشر». بيد أن الجمال، الذي يؤمن للعشاق ملتقى مريحاً، يهتز أمام جملة لاحقة: «ما أجمل المشهد! كل ذهب فقراء العالم يجب أن يكون قد تسلسل إلى هذه الجدران»، قبل أن تعصف به جملة بريئة مستسلمة: «ما أروع المشهد! ولكنه بيت لا يستطيع أن يأوي إليه إلا من كانوا مختلفين عنا».

يبدأ بودلير من «هالة» ويعود ويلقي بها تحت أقدام المارة، منذ أن كسرت الأزمنة الحديثة وحدة الجمال المجرد، وألغت المسافة بين المشتري في الشوارع. جاءت الهالة، في أزمنة ما قبل الحداثة، من وهم المواضيع الموحدة، إذ إلحاحم مكتب بذاته وشاعره، مكتب بما يريد البلاط، ومن المسافة المقدسة التي تأمر بالانفصال وتنتهي عن المجانسة. لن يكون الشارع، المنفتح على السماء ونثار البشر، إلا نقیض الموحّد المتعالی المستسرّ، الذي يطمس معالم الأشياء بهالة الأشياء الغامضة. كأن في الشوارع عربياً شاملاً، يتيح للنثار البشري أن يرى بعضه بعضاً بلا انفصال، ويسمح لواجهات المخازن أن ترى إلى العابرين بلا وساطة. تنفض «نظرة العين»، في «أزهار الشر»، الهالة القديمة وتأتي من متواضع يومي أقرب إلى الابتذال: «عيناك المضاءتان مثل واجهة البوتيكات، والأشجار الثلاث في الأعياد العامة، تستخدم بوقاحة قوة مستعارة».

لا شيء يثير الأوهام، وما كان يستحضر عوالم سحرية تدعى أمام مخازن تبشر بسحر جديد. والأشياء كلها متداخلة متصلة مجزأة، تتبادل مواقعها المختلفة وتظل مبعثرة. لذا يأتي غمائل بودلير بـ «البروليتاري»، الذي يشير إليه بنيامين، من اتجاهين، أحدهما اقتصادي، فلم يكن الشاعر يملك سوى القليل من الشروط المادية لعمله الذهني، بدءاً من السكن الذي كان يعجز عن دفع تكاليفه، ووصولاً إلى القميص المهترئ الذي استبد به فترة من حياته. عاش الشاعر، معنوياً، تجربة «البروليتاري»، لأن إنساناً لا يملك سوى عمله يكون عبداً لآخرين يشترون ملكيته الوحيدة. أما الاتجاه الآخر، وهو أكثر عمقاً، فيأتي من تجربة التجزؤ والانقسام. فالإنسان الحديث، كما يقول بودلير، هو الذي «ينغمس في الزحام»، متحولاً إلى جزء بين أجزاء متناثرة، تنظر جميعها إلى السلعة، وترى السلعة إلى البعض منها. والبروليتاري، باع قوة عمله بسعر موافق أو بضمن بخس، هو الحالة العليا للذات مقسمة في زحام مختلف، ذلك أن أدوات العمل هي التي تستخدم عاملاً يظن أنه يستخدمها، حاله حال «برغي في آلة»، كما جاء في كلام ماركس أكثر من مرة. تجربة غير مسبوقة قوامها المفارقة، يحقق فيها الإنسان الحديث ذاته وهو يتخلى عنها، وينتج فيها العالم المأجور سلعة لا يستطيع شراءها. كل شيء يسيل إلى خارجه، حال المومس التي تلغي العشق وهي تبعيه، بعد أن انقسمت إلى أنثى وسلعة وبائعة وموضوع للبيع في آن.

في الهوامش ما يشرح مركزاً متجهماً نسي الهوامش التي خلقها. وقد يكون في مومس «الممرات» الفخمة المنقضية، كما في مومس أماد البولفارات اللاحقة، ما يشرح معنى القرن التاسع عشر، الذي سلع العلاقات الإنسانية جميعها. لهذا كان منطقياً أن يرى المتسكع بودلير في المومس متسكعاً آخر، وأن يرى ذاته المتسكعة في المومس، التي انتقلت من نعمة الممر إلى جحيم البولفار. ولأن «كل شيء مجاز»، فإن في المومس مجازاً يحتقب البائع والمشتري والسلعة الواصلة بينهما. بداهة، فإن الشارع، الذي تجذب حريته الحشود، هو موقع السلعة. الأنثى، التي يمدّها الزحام المتفرج بجاذبية طاغية، دعاها بودلير بـ: «حالة الانتشاء الديني للمدن الكبيرة». والديني، الذي تم تدنيسه، هو الحب المأجور الذاهب إلى أنثى، تكيف جمالها وفقاً لمعايير العرض والطلب.

أنتج الحب المأجور في النصف الأول من القرن التاسع عشر، الذي شهد انتشار البغاء، صورة الأنثى المتأنقة، التي تحتاج أدوات الزينة والتجميل ولباس «المرضة»، قبل أن ينتج صورة المرأة المسترجلة، التي تود أن تكون «إنساناً» لا غير. تمردت المرأة الأخيرة، وهي ليست بعيدة عن أفكار



سان سيمون الداعية إلى عائلة جديدة، على دعاية السلعة، التي تساوي بين البشر والأشياء. أشار بودلير إلى هذا حين تحدث عن «الدعاية المقدمة للروح التي تهب نفسها بالكامل، شعراً وإحساناً، إلى اللامتوقع الذي يظهر، إلى المجهول الذي يعبر». تحيل السوق، التي ينبثق منها الشاري اللامتوقع، على المومس، وتحيل الأخيرة على السلعة المثيرة التي ينتظرها الجمهور. يقول بودلير في قصيدته «عشق المساء»: «عبر المصابيح التي تهزها الريح تنشر الدعاية ضوءها في الشوارع؛ مثل عش غل تفتح مساربها، وتشق في كل مكان طريقاً خفياً، هكذا مثل عدو يشن هجوماً؛ تجوب في قلب مدينة الطين مثل دودة تسلب الإنسان ما يأكله». يعلق بنيامين على شعر بودلير بالكلمات التالية: «الجمهور وحده هو الذي يتيح للدعاية أن تنتشر في أجزاء كبيرة من المدينة. والجمهور وحده هو الذي يجعل من الممكن للموضوع الجنسي أن يتشي بعشرات المثيرات التي يحدثها».

شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر علاقة جديدة بين «الجنس» و«العمل»، قوامها «العمل المأجور». الذي يشوه جوهر العلاقتين معاً. ففي فضاء السوق الرأسمالية يصبح البغاء عملاً والعمل بغاء، ذلك أن المومس التي تستحق أجراً عن «عملها» تندرج في الاقتصاد السلعي الذي يعطي لكل موضوع ثمنه. يتسقل، في الحاليتين، معنى العمل، ناشراً أطراف مختلفة من الاغتراب والتشيؤ. فإذا كان العمل المأجور، كلما توسع الاقتصاد السلعي، يعلن عن انحلال الكيف، فإن البغاء يترجم نهاية هالة الحب أو انحلالها. يلتحق العشق بالموت، والمتعة بالحراب، واللغة بالسلعة، مثلما أفصح بودلير في قصائد مختلفة. ففي تسليع المرأة ما يفصل بين الذكوري والأنوئي، وما «يحجر» الجسد الأنوئي، الذي يشوه في لحظة كي يتذلل في لحظة لاحقة، مختزلاً الجمال إلى موضوع، يعالجه الشاعر بأشكال مختلفة. وهو ما فعله بودلير في قصيدته «الجمال» حيث المرأة الجميلة «حلم حجري يلهم الشاعر حباً أبدياً وصامتاً مثل المادة».

لا يعود انفصال الذكوري عن الأنوئي إلى سلطة السلعة، من حيث هي مجاز موسع، بل يصدر، عملياً، عن اندراج المرأة في تقسيم العمل في الثورة الصناعية، الذي يحوّل المرأة إلى رجل، قبل أن يحوّلها إلى سلعة. يحوّل العمل المأجور الفرق بين الجنسين، وينظر إلى الطرفين بمعايير الإنتاج والريح وفائض القيمة. ومن هذا التحول جاءت فكرة الكائن الخنثى، التي دعا إليها أنصار السان-سيمونية من النساء، المطالبات بتحرر المرأة العاملة التي «لا تدين بوجودها

إلا لإبداعيتها الخاصة». ولعل هذه الفكرة هي التي وضعت في «أزهار الشر» قصائد عن المرأة السحاقية، التي ترى في ذاتها رجلاً حديثاً يتمرد على الرجل القديم، وهو موضوع عاجله بلزك في روايته «الفتاة ذات العيون الذهبية» وغرثيه في «الآنسة دوموبان»، ولمحه بودلير في بعض رسوم ديلاكروا ورأى فيه امرأة «المرأة الحديثة في تبديها البطولي، بالمعنى الجهنمي أو المبارك». توقف الشاعر في «أزهار الشر»، أمام هذا الموضوع في أكثر من قصيدة، منها «دلفين وهيوليت». وهما اسمان إغريقيان. التي تتجلى فيها السحاقية بطلّة للحداثة، تكشف عن الصلابة والاسترجال، ومثلاً شبيهاً أعلى يحاكي عظمة العالم القديم.

ومع أن بودلير، الذي هجس طويلاً بموضوع «اللزبيانيات» احتفى في قصيدته «لسبوس» بروح ذكورية في جسد امرأة بهيج، فإن قصيدته «دلفين وهيوليت» تجمع بين التعاطف والإدانة معاً. لهذا يقول في القصيدة الأولى: «لسبوس» «أيتها العذراوات ذوات القلب السامي، يا فخر الأرخيبيل، ديانتك بهية مثل غيرها، سوف يضحك الحب من الجحيم ومن الجنة»، بينما يقول في قصيدته الثانية: «اهبطن، اهبطن، أيتها الضحايا التعسفات، اهبطن الطريق إلى الجحيم الأبدى». وسواء آمن بودلير بـ«الخنثى»، التي رددت أشياء من أفكار ثورية في زمانها، أم رأى فيها محاكاة تدنس الروح الذكورية، كما قال، فإن الأساسي الحاسم إدراج المرأة الحديثة في قصيدته، إعلاناً عن «بطولة الحداثة»، التي هي الوجه الآخر لبطولة الإرادة. وواقع الأمر أن بودلير، الذي اقترن بتناقضات زمنه، كان ينوس دائماً بين شكلين من رد الفعل، أحدهما ماضوي مشدود إلى مثل أعلى، وثانيهما حاضر يبحث عن مثل مفقود. ولهذا كانت المرأة في شعره مجازاً للحداثة، بقدر ما كانت احتجاجاً بطولياً ضد الحداثة الصناعية. إنها الموضوع الصلب اللدن الذي ترشقه الحياة بوحولها، ويفطي الحلم كتفيه بأمتعة أثرية.

احتفل الشاعر بجسد أنثوي يحرره انتهاكه، نائياً عن مبادئ الأخلاق ومكتفياً بالمعيش. كان عليه وهو يقرأ الحداثة في هوامشها المركزية، حال والتر بنيامين، أن يلتقي ببطل غريب من زمانه، هو «جامع الأسماك»، الذي أشار إليه ماركس في مخطوطات عام ١٨٤٤، وأعطاه الباحثون في زمانه أهمية خاصة، لأنه مثال البؤس الإنساني، الذي توحد فيه اللباس المهترئ والمهنة العائرة. ظهر البطل الغريب، الذي انتشر بأعداد كبيرة في المدن، حين أعطت الصناعة الجديدة، التي تبحث عن الربح بوسائل مختلفة، بعض القيمة للنفايات، التي يعاد تصنيعها من جديد. يقول بودلير:

«أعطيتني وحلك وجعلت لك منه ذهباً». والوحل المفترض هو الأسماك، التي يتواضعها جامع الأسماك والشاعر والمؤرخ معاً. وإذا كانت أسماك الأول هي الفضلات القابلة لإعادة التصنيع، فإن مزق الشاعر، التي تصبح ذهباً، هي اللامتوقع الذي يوجد به الطريق، عابرة مثيرة كانت أو داعرة تضفي شارباً ليلياً. فلكل أسماك، جاءت بها عين متحفزة، أو أصابع مثقلة بالقذارة. لن يختلف الأمر في حال مؤرخ القرن التاسع عشر، الذي يبنى تاريخه من مزق كثيرة، تتضمن الشاعر وجامع الأسماك والمتسكع الذي يرشدهما إلى أسرار المدينة.

قبل عام من كتابته قصيدة «نبيلد جامعي الأسماك»، خلق بودلير صورة هذا المخلوق البائس ثراً: «أمامنا رجل عليه أن يجمع نفاية النهار في العاصمة. إنه يصنف ويجمع كل ما تلقيه المدينة الكبيرة، كل ما تفقده، كل ما تحتقره، كل ما تسحقه تحت أقدامها. . . . إنه يفرز الأشياء يتخذ خياراً حكيماً؛ يجمع، مثل بخيل يحرس كنزاً، النفاية التي ستخذي بين مخالب آلهة الصناعة شكل أشياء مفيدة ومشبعة». ومع أن كتابة بودلير تجعل من جامع الأسماك بطلاً، فإن البطل الحقيقي هو الشاعر، الذي يحشد في قصيدته عناصر غير مسبقة، ولهذا يتبادل الطرفان الأدوار في قصيدة «نبيلد جامعي الأسماك» كأن نقراً: «يرى المرء جامع أسماك يأتي، هازماً رأسه متعثراً، ومتخطباً في الجدران مثل شاعر، وغير عابئ بجواسيس البوليس، عبيده، يسكب قلبه بأسره في خطط معجبة»، إلى أن يقول: «وتحت السماء الشبيهة بقبة مشدودة تسكره روعة فضائله المشهودة». حديث شعري عن جامع الأسماك أقرب إلى حوار الشاعر مع ذاته، يبدأ بجلد رنان ضيق ويتهي إلى سماء موشاة بالحكمة.

رأى بنيامين، في جامع الأسماك عند بودلير مخلوقاً آتياً من الجحيم، يتأمل الشاعر في مصيره كآبته التي لا تنتهي، ويتأمل فيه أسطورة التقدم، التي تشق الذهب من الأوحال، وتعيد الذهب إلى رُخْل جديد. فجامع الأسماك يهتك أقنعة زمنه الصناعي، ويضع الأقنعة المختلفة فوق طاولة واحدة، بلا اكتراث. فلا شيء عنده يخشى ضياعه، فاردأ جناحيه فوق مزبلة غريبة، قوامها النفايات والابتكارات البديعة. واجه بودلير تجربة المجتمع الصناعي، بتجربة المجاز، التي تواجه زمن السلعة بأزمة ثقافية متعددة.

قرأ بودلير في مواضيعه المختلفة معاناة إنسانية، ومنحها أبعاداً شاسعة. لكنه، وهو يبصر بطولة الحياة الحديثة، صير مواضيعه، البسيطة المضطهدة، أبطالاً، ورأى ذاته، في لعبة التناظر، بطلاً بين

آخرين. ولم تكن استعارة «المبارز»، التي كان مولعاً بها، إلا صورة عن بطولة الإرادة، التي مر عليها في «نصائح للأدباء الشباب»، وهو يتحدث عن «التأمل العنيد لعمل الغد». لهذا، قال بعض عارفيه «في كل كلمة صغيرة لبودلير أثر للكدر الذي ساعده على تحقيق تلك الأشياء العظيمة». وهو ما أشار إليه في قصيدته «الشمس»، حين قال: «حين تكيل الشمس القاسية الضربات المتتابعة فوق المدينة والموج، فوق الأسقف وحقول القمح، أمضي للتدرب وحيداً على مبارزتي الخيالية، متشهماً في كل الأركان قافية عشوائية، متعثراً في الكلمات كأنما في أحجار الرصيف، وعائراً أحياناً على أبيات شعر حلمت بها منذ زمن بعيد». وهذه المباراة هي التي جعلت من قصائد بودلير، في فترات إبداعه المختلفة، سلسلة متصلة من التنقيحات والتعديلات المتجددة، وأطلقت صياداً للشوارع والمعرفة. أراد أن يكون وجهاً من زمنه، أو وجه زمنه، محاصراً بصورة «الشاعر العامل»، الذي يعيش «اختصاصه» في فضاء لا يقبل المساومة عنوانه: الإبداع.

يفصل الاحتفاء بقيم العمل والمقاومة بودلير، كما بلزك، عن الرومانسيين الذين انشغلوا بتصوير العزوف والاستسلام، ويضعه نهائياً خارج صورة «البوهيمي» المبتدلة، التي يشاكل فيها الشاعر حياة متبذلة كسولة متداعية، كخبط بين نشوة الخمر وإشراقات الإلهام. كان في سعيه حدائياً، ورأى في البطل الموضوع الحقيقي للحدائنة، بعد أن أبصر معنى البطولة في أشخاص مهزولين معدومين، لا يملكون إلا معاناتهم. وبسبب هذه البطولة الحديثة تفوق «العامل المأجور» على مصارع العصور القديمة، الذي كان ينتزع الشهرة والتصفيق.

تتعين بطولة الإنسان الحديث بإبداعه في وسط معاد، بروليتارياً كان يصطاد رغبته في مصانع خائفة، أو شاعراً جوالاً يتعثر بالكلمات السعيدة. ربما أن لكل فترة تاريخية حدائتها كما يقول بودلير، فإن لكل فترة بطولتها، وهو ما يعين بطولة الحقبة الصناعية بطولة مدمرة، ذلك أنها تتحقق في مجال مشبع بالتهديد، مس الآخر أبنية قديمة يطالها الهدم أو زحاماً عاتياً يطلق الرعيد. ولهذا تقف البطولة الحديثة تحت أقواس الموت، ناظرة إلى الانتحار ومقبلة عليه، لا تعبيراً عن استسلام مهين، بل تجسداً لإرادة لا تقبل بالمساومة. وواقع الأمر أن بودلير، الذي دعا إلى شكل محدد من نظرية الفن للفن، كان يغوص في وحول زمنه اللامعة، ملتقطاً منها ما ييني منه قصيدة فريدة. ففي عام ١٨٤٥، حين كان يهجم بأفكار نظرية عن الحدائنة، كان الانتحار فكرة مألوفة عند أصحاب العمل المأجور. كان في انتحار العامل المهزول لإنهاء لتجربة، استنفذت عناصرها، وانقذاف إلى

تجربة مجهولة، تساوي بين المجهول والجديد، أي أن الانتحار كان مجاز العاطفة الحديثة، التي ترد على التهديد اليومي بتهديد وجودي، أو مجاز المزاج الحديث، الذي يرى في المقابر رحماً جديداً. إنه احتجاج ضد الغموض، ضد ما لا يدرك ولا يمكن السيطرة عليه، احتجاج ثمنه موت بطولي لا تنقصه المقامرة، التي هي عنصر من عناصر الحياة الحديثة. ولأن بودلير كان ينتمي إلى أبطاله، رأى في ذاته بدلاً عن البطل القديم، مسكوناً بالتهديد والانتحار، يتقدم إلى مصير مأساوي رسمه زمنه، بعيداً عن التراجيدي القديم الذي يسقط من جيوب القدر. كل شيء يأتي من أعطاف «المبارز»، الذي يذهب مجتهداً إلى عمله وموته، حاله حال هندسة «أزهار الشر»، التي تحتقب طبقات متعددة آخرها الموت، ناظرة إلى أعلى متخذة من السماء قبرا. لن تكون الكآبة، والحال هذه، أثراً لحياة طفل انفصلت أمه عن أبيه والتحقت بآخر، كما يذهب البعض، بل تصوراً للعالم، يقارن بين مخازن باريس الوليدة وأطياف أحياء قديمة، حفظتها الصور والرسوم.

## ٢- بودلير ونظرية الحداثة :

كتب بودلير، وهو ينحت شعره باجتهاد فريد، دراسات عن الحداثة في الشوارع واللغة والفنون التشكيلية، جمعت لاحقاً في كتاب عنوانه «فضولي جمالي، الفن الرومانتيكي»، يقع في حوالي ألف صفحة. لم ترتق دراسات بودلير كما رأى بنيامين، إلى مستوى شعره، وأظهر مارشال بيرمن، دون جهد كبير، أنها مليئة بتناقضات كثيرة، صارع الشاعر فيها ذاته اليومية متنهاً، دون أن يشار، إلى نصرة الشاعر على غيره. ومع أن بودلير كان يتعمق في المواضيع التي تثير فضوله، فإن في ممارسته النظرية ما يشي بثقافة محدودة، كما يرى البعض، وما يجهر بتناقض لا شفاء منه، لازمه إلى موته عام ١٨٦٧.

في عام ١٨٥٩ قال بودلير بمصطلح «الحداثة»، معتبراً عن «توليد لغوي» احتاجه كي يعين ما يريد. يشير المصطلح إلى شاعر فنتته الأزمنة الحديثة، وأجرت على قلمه مفردات متقابلة، مثل: الحياة الحديثة، الفن الحديث، الإنسان الحديث. . وقد يكون في مقالته: «بطولة الحياة الحديثة» و«رسم الحياة الحديثة»، اللتين كتبتا بين عامي ١٨٥٩ و ١٨٦٠، صورة عن حوار صاحب مع الحديث في مشتقاته المختلفة، إن لم يكن فيهما، كما قال باحثون لامعون، «برنامج لقرن كامل من حياة الفكر والفن». ولعل اندفاعه إلى التماهي بجديد زمانه هو ما أسبغ عليه ثناء لا

تحتفظ فيه . كأن يكتب بول فيرلين : «تكن أصالة بودلير في تقديمه صورة قوية وأصيلة للإنسان الحديث ... . بحواسه الحادة المتوترة، بروحه المرهقة إلى حد إثارة الألم ... لقد قدم صورة هذا الفرد الحساس بوصفه نموذجاً، بل بوصفه بطلاً»، في حين قال الشاعر تيودور بانفيل أمام ضريحه، بعد عامين على رحيله : «قبل بودلير الإنسان الحديث بكليته، مع نقاط ضعفه، مع تطلعاته وبأسه واستطاع، أن يضفي جمالاً على مشاهد لم تكن جميلة بحد ذاتها، ... ، ذلك هو السبب الذي جعله يخترق، وسيظل يخترق دائماً، عقول أبناء الزمن الحديث» . أما الألماني هوغو فريدرش، فقد أعطى الفصل الثاني من كتابه الشهير : «بنية الشعر الحديث» عنواناً تقريرياً هو : «بودلير شاعر الحداثة»، مؤكداً أن بودلير أسهم في صياغة ما تلاه من الشعراء الفرنسيين المجددين، من رامبو إلى كوكتو مروراً بفولن ومالارميه، بقدر ما ترك آثاره على الشعر الأوروبي كله، وصولاً إلى ت. س. إليوت.

على الرغم من أصالة حداثة تقترب من الفردة، فإن بودلير، الذي اعتنق زمناً حديثاً لا تنقصه المراوغة، صاغ منظوراً متناقضاً يستبعد كل التصورات النهائية. ولعل هذه التناقضات هي التي دعت مارشال بيرمن إلى تمييز تصورين للحداثة عنده، دعا أحدهما بـ: «الحداثة الرعوية» وثانيهما بـ: «الحداثة النقيضة لما هو رعوي»، مبرهناً على أن في التصورين المتناقضين لمحات تقترب من الفردة. والمقصود بالحداثة الأولى الاحتفاء البريء أو اللاتقدي، بوجوه الحياة البرجوازية، كما صورها الشاعر في مقدمة مقالته «صالون ١٨٤٦»، التي أثنى فيها على البرجوازية ثناء لا اقتصاد فيه، قائلاً، بانبهار كبير، بعدلها وذكائها وإعجازاتها الاقتصادية والسياسية. . المنجذب الشاعر إلى روح برجوازية ديناميكية تندد الركوند وتنطلق إلى تقدم لا نهاية له، تجلّى في فضاء يومي مبهري يزغ الأبصار، عبّر عنه في مقاله «رسام الحياة الحديثة»، الذي ساوى فيه بين الحياة الحديثة المواكب الصاخبة. فالحداثة في هذا المقال، الذي يستأنف التصور الرعوي بشكل مختلف، هي ذلك الفضاء المزخرف المتعدد المواضيع والألوان، الذي آياته معارض الأزياء والواجهات المتلاثلة والديكور الأنيق والتصميم المحكم، كما لو كان بين الأرض والسما عناق بهيج مغمم بالرضا. بل إن بودلير، الذي جذبته ألوان «الاستعراض الخارجي»، يصفق للمواكب العسكرية، ذات المعدات اللامعة والموسيقى الصاخبة والنظرات الجريئة المثلثة بالعزم والتصميم.

وواقع الأمر أن الشاعر، في تصوره الرعوي، عين «الاستعراض الخارجي» مجازاً واسعاً

للحادثة البرجوازية، تنضوي فيه الأزياء والشوارع والفنون والألوان الزاهية والأرتال العسكرية المناسبة بانتظام بديع . . إنها الحادثة الشاملة لـ «حياة شاملة» صاغها الإنسان الحديث باندفاع عظيم وتناغم خلاق، أنسياء أن هؤلاء الجنود، بعيونهم اللامعة، هم الذين قتلوا خمسة وعشرين ألفاً من أهالي باريس في حزيران ١٨٤٨، وأتاحوا لنابليون الثالث عام ١٨٥١ تأسيس أول ديكتاتورية برجوازية. من الطريف أن بودلير، الذي يهوى الاتجاهات المتعاكسة، خرج في هاتين المناسبتين، إلى مقاتلة هؤلاء الجنود، مدافعاً عن الحرية ومعتصماً بتناقضاته التي لا تنتهي.

انهبر بودلير بجند كان ممكناً أن يردوه قتيلاً، مشدوداً إلى تناقضات أملت عليه أن يعتنق رؤية رعوية للحادثة، تبهج بكل جديد، ورؤية نقیضة لها، تلعن التقدم المادي وتلذذ بصفاء الروح. فقبل أربع سنوات من كتابة مقالته «رسام الحياة الحديثة»، التي حيا فيها «حادثة بلا دموع»، أعطى الشاعر عام ١٨٥٥ منظوراً رعوياً مغايراً في مقالته: «حول الفكرة الحديثة عن التقدم مطبقة على الفنون الجميلة»، هاجم فيها، إضافة إلى تخوم الاحتقار، أفكار التقدم والفكر والحياة الحديثتين جميعاً، كأن يقول: «هناك خطأ إضافي آخر وشائع جداً يهمني أن أتجنبه كما أتجنب الشيطان ذاته. أعني فكرة التقدم. فهذا الشعار الغامض، وهو من اصطلاح الفلاسفة في الأيام الراهنة، أجزى بدون أي ضمان من الطبيعة أو الله . . .». فهذا الفانوس الحديث مصباح خوون، يغذي الفوضى ويطفئ البصيرة ويحرر المسؤولية من فضائل الحب والجمال، مطلقاً انحطاطاً روحياً بالغ الوضوح. أراد الشاعر، في تصور رعوي مشيع بذاتية مسرفة، أن يقيم الفرق بين التقدم المادي والتقدم الروحي، مخالفاً مواقف سابقة، ألح فيها أن تقدماً برجوازيّاً في الصناعة والسياسة ينطوي، لزوماً، على تقدم في الفن وملكة القيم. رصد الشاعر، في مواقفه جميعاً، التقدم مصطحباً معه الثقة والياس، مندمجاً في زمنه ومنفصلاً عنه، محاذراً أن يفقد ذاته بين الجموع، أو أن ينسى جمالاً سرمدياً، سبق الحادثة ويعقبها معاً. يفصح هذا الموقف عن إيمان بالفن إلى حدود التقديس، يجعل الفنان «لا يصدر إلا عن ذاته . . لا يأمن إلا نفسه . . يموت بلا أولاد. ظل ملك نفسه، راهب نفسه، إله نفسه»، كما كتب بودلير عام ١٨٥٥. تناقض هذه الكلمات التي تصيّر الفن لاهوتاً كلمات مغايرة ولا تناقضها، منذ أن نأى الشاعر بنفسه عن الحلول النهائية، واستقر في تمزق لا علاج له.

في تعليقه على «صالون ١٨٤٥» تحدث بودلير عن «بطولة الحياة الحديثة»، التي تتسم بالعظمة والشاعرية والأصالة والأبعاد الملحمية. عطف البطولة على الجدة المتدفقة، وعطف العلاقتين على

صراع الإنسان مع مواضعه، الذي أعطى نماذج بشرية لها جمالية لم تعرفها الأزمنة القديمة: «هذه النماذج تنضج بجمال جديد وخاص ليس هو جمال آخيل ولا جمال آغاممنون أيضاً»، إلى أن يقول: «إن أبطال الإلياذة ليسوا إلا أقراماً بالمقارنة مع أبطال الأزمنة الحديثة». يرى الشاعر البطولة في نماذج مختلفة من البشر، تحتل رجل السياسة ورجل الأعمال وروائياً لا يبخل عليه بودلير بالإعجاب هو: بلزاك. يتعين الجمال، الذي يبصره الشاعر ولا يراه غيره، بتحويلات الحياة الحديثة ذات الطاقة المتفجرة، وبتعكاسها البطولي في نماذج بشرية جديدة، تحولها الحياة المتحوّلة. فيها بحياة المتحوّلة. قادت التحولات، التي تضم بطولة خفية وظاهرة، بودلير، وهو يتأمل الرسم الحديث، إلى التوقف أمام ظاهرة الانسياب، إذ المواضيع خفيفة وسهلة الحركة، وأمام «قابلية التبخّر»، التي تمنع عن الأشياء صلابتها وتدعها متطايرة في الهواء. يتطلع مثل هذا المنظور، الذي يلامس الملموس ويغوص في المعيش، إلى «زواج» الفنان الحديث ببيئته، التي تفرض عليه إقامة صاحبة مليئة بالحياة، هي الإقامة «في قلب الجمهور المتراحم». فالمدينة الحديثة تحدت أبناءها، أو تفرض عليهم حداثة لا هروب منها، شعراء أكانوا أم بشراً عاديين. ولهذا يعلن الشاعر في مقدمة «ضجر باريس» أن الحياة الحديثة تتطلب لغة جديدة: «نثرأ شعرياً، موسيقياً دون إيقاع ولا قافية، نثرأ يتحلّى بما يكفي من المرونة، وبما يكفي من الصلابة والفظاظة ليتلاءم مع النوازع الغنائية للروح، مع تموجات أحلام اليقظة، مع رقصات الوعي وقفزاته...».

هجس بودلير بإبداع بتشكيل داخل المدينة الحديثة، مدرّكاً أن للمدن الكبرى مواضعها، وأن بعض المواضيع لا تكتب إلا في مدن كبيرة، حال الزحام، الذي أدخلته المدينة إلى الشعر الغنائي، وموضوع «الأباتشي»، ذلك الهندي الغريب الذي استقدمته «أزهار الشر» إلى «غابة» باريس. وربما يكون اندفاعه إلى القبض المتوتر على «جوهر المعيش» هو في أساس موقفه الرعوي من التصوير الفوتوغرافي، الذي عبر عنه عام ١٨٥٩ في مقال شهير عنوانه «الجمهور الحديث والتصوير الفوتوغرافي». فهذا التصوير، الذي رأى الشاعر فيه عدواً للدودا للفن، يلتقط من الأشياء ألوانها الشاحبة، مشوهاً الذوق مقزماً الحقيقة، على خلاف الفن، الذي يرسم ما يحلم به الفنان ويجسد الجمال في معناه الأصيل.

انطوت تناقضات بودلير، التي تنوس بين شكلين مختلفين من الحدائث الرعوية، على أصالة مذهشة، ذلك أنه بقي أبداً منغرساً في الواقع المادي، حتى رؤاه عن التسامي والجمال والتجاوز



ظلت متجذرة في المعيش والملموس. كانت هذه التناقضات أثراً لطبيعة الحياة الحديثة، ذات الجمال المتميز الذي حايثه قلق متجدد، ومرآة لوعي حديث، خالط تطلعاته المبتهجة بأس كبير. احتشدت هذه التناقضات بمنظور خصيب، ينظر إلى جمال الحياة الحديثة، الذي يحتاج إلى من يكتشفه، وينظر إلى جمال آخر تقاسمه العصور جميعاً. وإذا كان إيمانه بالجمال الثاني ثابتاً لا اضطراب فيه، إذا ما جاء وابتعد لا يخدع أحداً، فإن في الجمال الأول ما هو عصي على الثبات والوضوح. كتب بودلير في مقاله «رسام الحياة الحديثة»: «أعني بالحدثة ما هو عابر، سريع الزوال، طارئ، ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر أبدياً راسخاً بثبات». يأتي الالتباس الحصيب من استمرارية الجمال القار في جمال زائل سريع العبور. ذلك أن لكل زمن حداته، مثلما أن لكل حداته جمالاً يقوم في زمانه وتمتد فيه أزمنة سابقة. طرح بودلير في اجتهاده إشكال القديم والجديد، دون أن يصل إلى جواب واضح أخير. فإذا كان «لدى كل معلم قديم حداته الخاصة به»، كما يقول، فإن الأزمنة كلها تصبح «أزمنة حدائية»، الأمر الذي يمنع عن الحدثة مضمونها التاريخي الملموس. ومع أنه أمسك بحدثة زمانه بنفاذ غريب، فقد ترك معنى الحداثات السابقة معلقاً في الهواء، الأمر الذي أفضى به إلى القول بجمال مجرد عابر للعصور. والسؤال الذي لا يتلکأ في طرح ذاته في هذه الحال هو التالي:

هل الحدائي الأصل هو ذاك الذي تقبل به حدثة سبقت؟

وإذا كان الأمر كذلك: فما هو الفرق الكيفي بين الحداثات المتعاقبة؟ لا يطرق الجواب أبواب «تاريخ الفن»، بل يعتصم بـ «فلسفة الفن» المحدثه عن جمال سرمدى. يقول بودلير: «إن كل حدثة جدية بأن تصبح تراثاً ذات يوم». ينطوي القول على هاجس مزدوج: إرساء نظرية في الحدثة، وتأكيد القديم مرجعاً للحديث. والواضح في هذا كله هو «تثبيت» أو «تجميد» ذلك العابر العارض الطارئ، الذي يؤلف جوهر الحدثة بالمعنى البودليري، كما لو كان الماضي هو الحيز الوحيد الذي يفصل بين الحداثات الحقيقية والحداثات الزائفة. تصبح نظرية الحدثة، بهذا المعنى، نظرية في التراث، بقدر ما تغدو الأخيرة نظرية في الحدثة، متتهية، لزوماً، إلى حدثة إنسانية متجانسة عابرة للعصور. ربما يكون هذا التجريد، الهاجس بمثال جمالي أفلاطوني، وراء موقف بنيامين الذي رأى أن «نظرية» بودلير لا تطاول شعره. وفي الحالات جميعاً، قاد سؤال الحدثة بودلير إلى سؤال التراث، مؤمناً بأن لكل حقبة حدائية أبطالها، وبأن أبطال الحقب جميعاً

يتوازعون مثلاً جمالياً واحداً. أوصله السؤال، في بعده، إلى الوقوف أمام التراث الكلاسيكي، الذي يسمح للفنان الحديث بأن يكون «كلاسيكياً» في زمن لاحق.

عثر بودلير على مثاله في أعمال فيكتور هوغو، الذي أعادت أعماله صياغة نماذج من الأنشودة والتراجيديا الكلاسيكيتين، وفي موسيقى الألماني فاغنر، الذي انطوى تعبيره الجياش على جمالية كلاسيكية. يفصح تقويم بودلير لأعمال هوغو وفاغنر عن معرفة بـ «التراث الكلاسيكي» وتعامل جدي معه. وتراث بودلير، كما يقول بنيامين، هو التراث الروماني أولاً، مع تأثير محدود بالتراث الإغريقي، الذي أخذ منه صورة البطلة، وهو يرى إلى بطولة المرأة الحديثة في بعض قصائده الأكثر شهرة وعظمة من ديوان «أزهار الشر». هناك دائماً «القديم» المحرض على المساءلة، المستمر في الحاضر بفضل المساءلة ذاتها، يقول بودلير: «الويل لمن يدرس من التراث جوانب غير الفن الخالص، المنطق، المنهج العام. فمن يستغرق بصورة مفرطة في التراث، يجرد نفسه من المزايا التي يقدمها له». يبين الشاعر نظريته في الحدائث على تكامل عنصر نسبي، يحيل على حقبة، مع آخر ثابت جاء من الحقب السابقة، دون أن يصل إلى «منظور عميق»، ذلك أن الأخير يستدعي تحليل «العنصر الثابت»، الذي بقي غائباً.

### ٣- عمل الحدائث الشعرية

كيف يلمح الشعر في أرجاء المدن الواسعة ضوءاً يخالطه الغموض؟ وكيف يظل الشعر ممكناً في عالم اجتاحه التكنيك وأغلقت التجارة؟ هذان هما السؤالان اللذان توسدتاهما قصيدة بودلير، متوسلة التجربة المباشرة ومعرفة الشعر والرسم والموسيقى، متطلعة إلى استنطاق وعي زمنها، وإلى استنطاق الحدائث بشكل عام. أفضى السؤالان إلى شعر انطولوجي، كما يقول هوغو فريديش، أو إلى نظرية في الشعر تنكئ على الأنطولوجيا، مستبقة شعر مالارميه وممهدة له في آن. استعاد بودلير الموروث الرومانتيكي وجعل منه شيئاً «آخر» سيولد منه، لاحقاً، شعر المستقبل. فليست «أزهار الشر» ١٨٥٧. أدب اعترافات ذات معزولة تعسة، تسجل في القصيدة يوميات متأسية، إنما هي الاستهلال الأكثر جلاء لامتحاء الشخصية في الشعر الحديث، الذي ألغى وحدة الشعر والإنسان الشاعر، كما عرفته القرون الماضية. يحيل هذا الموقف على الأمريكي إدغار آلان بو الذي ميّز، بشكل غير مسبوق، بين الشعر والإحساس، معيناً الشعر موضوعاً مستقلاً بذاته،

معموراً بعاطفة صاخبة متحررة من العواطف الشخصية. ردد بودلير موقف «بو» على طريقته، حين كتب: «لا تلائم حساسية القلب أبداً العمل الشعري»، متمسكاً بالخيال الصافي الذي يفصح عن الوعي الإنساني ويحيّد المشاعر الذاتية في آن. أفضى هذا الموقف، بنسب متفاوتة، إلى «تقييد» الشعر و«إلغاء ذاتية» الشاعر، العنصرين الذين سيعتبرهما ت. س. البوت، لاحقاً، شرطين لصلاحيّة الفعل الشعري. ومع أن بودلير كتب قصائده كلها بصيغة «المتكلم»، فهي لا تتحدث عنه إلا بقدر ما يلتبس به إنسان آخر أرهقته «الحداثة»، كما لو كان يعبر عن أوجاع آخر يعرفه على مسافة، أو لا يعرفه على الإطلاق، كما فعل في قصائده الأخيرة. ولهذا لم يكتب قصيدة عن طفل يموت، كما فعل هورغو، مؤثراً الوقوف أمام ظواهر تتجاوز الأشخاص، مثل الانحلال والعذاب والبغاء، التي تقع على إنسان ذاهب إلى مصيره، حاله حال بيت قديم صرفته التغيرات الهائلة. فلا موقع للمصدفة، ولا موقع لدموع لن تغير في مصائر الإنسان شيئاً.

السيطرة على الذات، بما يلغي ذاتيتها، وتنقيح الشكل إلى حدود الهوس، عنصران أرهما بودلير وأرهقهما، ماحياً المسافة بين العمل الشعري والمعادلات الرياضية، ناظراً إلى كمال خالص شيطاني الأريج، ومؤمناً أن في كمال الشكل ما يضع الذات الفردية خارج مركزها. ولعل هذا الهوس، الذي يمزق ذاتاً تمزق ذاتها، هو الذي كان يحمله، بضراوة كبرى، على استراتيجية التكرار، حيث الجليد الشعري استعادة لتقديم أملاها هوس الكمال. لن تكون «أزهار الشر»، والحالة هذه، كتاباً حاشداً بصور مختلفة، بل عمل هندسي البناء، محدد البداية والوسط والنهاية، بما يوافق مضموناً على صورته عناصره: اليأس، شلل الروح، التطلع المرتجف إلى واقع لا وجود له، اقتفاء آثار الموت، معاناة العدم إلى حدود الهذيان... أخذ الشاعر بخناق مخطط محكم، هجس به منذ عام ١٨٤٥، مقصياً «نشوة القلب»، التي تدفع إلى كتابة الشعر ولا تتجلى فيه. تضمن ديوان «أزهار الشر» مائة قصيدة، موزعة على خمس مجموعات، إشارة إلى تصور فني متطلب، استوحى «الأساليب اللاتينية» والرموز المسيحية القروسطية، مثلما أشار هورغو فريدريش. تتكشف هندسة الديوان، التي يحاithا إحصاء دقيق، في القصائد التي تشكله وداخل كل قصيدة على حدة، إشارة إلى أمرين: المسافة الفاصلة بين بودلير والشعراء الرومانتيكيين المأخوذين بفكرة الإلهام، التي تنفر من الحساب والحسبان، ودور الشكل الطاغى في القصيدة البودليرية. يستظهر الشكل عند بودلير درياً يائساً إلى خلاص لا يمكن العثور عليه، بعيداً عن

«مضمون» مثقل باللايقين والفجوات الفارغة. «إن من امتيازات الفن الرفيعة أن المرعب يصبح جمالاً وأن الألم الإيقاعي والموزون يملأ الروح بهجة هادئة»، يقول بودلير، مصرحاً باضطراب عن تفوق الشكل على التعبير البسيط.

حرر بودلير الشعر من قيود العاطفة، ونظر إلى واقع جديد تستخدم فيه الدقة والعظمة، معطياً الشعر الحديث بداياته الواضحة التي ترى الجمال في غير موقعه المألوف، وتحتفل بالهامشي والمبتذل والمصطنع، الذي يغايره «الطبيعي» ويختلف عنه. ولهذا لن يختلف الشاعر، الذي يساوي بين الشعر ومنطق القضايا الرياضية الصارم، عن الراقص، الذي كسر ساقيه ألف مرة قبل أن يقف أمام الجمهور. كل شيء يتراءى تحت أقواس التناقض، إذ في الحداثة ما يستهلك المادة، وإذ في المادة المستهلكة ما يوقظ الانبهار. فكل ما جاءت به الحداثة، التي تحتضن البائس والمنحط والمصطنع والمعتم، يضعه العمل الشعري تحت ضوء غير مألوف، ويسترشد به كي يذهب إلى درب جديد. غير أن الشعر، الذي يريد أن يكون حديثاً، يرى إلى الخلفية التاريخية الرمادية الغامضة، التي تنتج مواضيع تثير الغثيان، قبل أن يتوقف أمام مواضيع مشبعة بالابتذال، كما لو كان الغامض المستسر الحديث مبتدأ الشعر والباعث على كتابته. فقد المجدب بودلير إلى قمامة المدينة الحديثة، واستولد منها شعره وميضاً مبهرأ، معلناً عن تفوق الصناعي والمصطنع على الطبيعي والبريء، أو عن إقصاء الطبيعة ونهوض مملكة الاصطناعي المطلقة. فأكوام الحجارة المكعبة المتمثلة في المدن ليست طبيعية، ومع أنها قد تكون مسرحاً للشرفائها، أولاً، أثراً للفكر المبدع الحر، بل إنها مشاهد غير عضوية لـ «الفكر المحض». تتراءى الظواهر مثقلة بالنشاز ويحولها الشعر إلى صور تتمتع بكثافة مدهشة، يترافد فيها ضوء الغاز وحلقة السماء، عطر الزورد ورائحة القطرات، متجهة إلى فراغ لا يمكن ملؤه.

أوغل بودلير في الحديث عن الجمال، وألجأ شعره الجمال إلى الشكل والعروض وتحولات اللغة، متوسلاً عناصر مسكونة بالمفارقة تقلب المعنى، مسبغة على الجمال فتنة معادية. فعلى الجمال أن يكون غريباً وغير مألوف، كي يستطيع مواجهة المبتذل والقبيح، كما لو كان سرّاً جديداً ينبغي النفاذ إليه، أو نقطة ارتكاز غير مسبوقة للوصول إلى مثال جديد. تطلع الشاعر إلى شعر يصدم القارئ، لم يعرفه الرومانتيكيون، يقيم بين القارئ والقصيدة مسافة لا يمكن إلغاؤها. وربما تضيء الكلمات الأكثر تواتراً في قصيدة بودلير المشروع الذي قصد إليه، وهي موزعة على

مجموعتين: الظلام، الهاوية، العذاب، الفراغ، الصحراء، السجن، البرد، العفونة السوداء، من ناحية، والسماء والزرق والضوء والمثال والنقاء من ناحية ثانية. كأن كل مفردة تتج مع نقيضها تعارضاً مفتحاً على المجهول، يقول بـ «بهاء القذارة» و«فتنة المبتذل» وقران «الظلمة والنور»... وهذه التركيبات المتعارضة سافرة في عنوان «أزهار الشر» الذي يجعل من الخير مرادفاً للشوك، وواضحة في «إشارات مسيحية»، عند شاعر لم يعد مسيحياً على الإطلاق. بل إنها أكثر وضوحاً في التساكن المفزع بين المسيحي والشرطي، الذي لا تكون القصيدة بودليرية إلا به، ذلك أن الشاعر نحى الخير والشر جانباً، منقباً، بشغف، عن اللامتناهي، الذي يرد به على عالم جديد، غادرت فيه القيم المألوفة مواقعها، الخيرة منها والشريرة على السواء. فعلى الإنسان الحديث أن يعترف بالشر، كي يكون قادراً على التعرف على الجانب الخير السماوي. وعن هذا اللقاء، الذي ليس له مكان، تصدر لعنة واسعة تأخذ بخناق الإنسان الحديث، تجعل من المسيح رمزاً هارباً، أو إنساناً تخلق عنه الله. تفسر هذه الدائرة المغلقة، التي يحو فيها النور الظلام، القسوة الباردة التي تخيم على «أزهار الشر»، التي تنشر أريجها في هاوية لن يعرف أسرارها أحد.

عين بودلير الشر كياناً مستقلاً بذاته، وترك القصيدة تبحث عن معناها في أرجائه المظلمة. ومع أن فكرة الشر، الذي استقل بذاته أو ساكن الخير، تستدعي، لزوماً، التعاليم المسيحية، فإن بودلير، الذي ساوى بين الأصيل والمجهول، وقع على مسيحية مدمرة، باحثاً عن بديل مستحيل. كان بديهياً، عند إنسان يتشبث باللعنة، أن لا يرى بودلير في «القرآن» ما يريد، وأن يرمي به متاففاً ذاهباً إلى ديانات شرقية. مفارقة كاوية تضيء شاعراً يرى الخلاص في «الهاوية»، قابلاً بـ «روحانية حارقة»، تشعل النار في الباحث عن الخلاص. لن يبقى أمام الشاعر، والحال هذه، إلا مثال متعال بقوَض من يهمس به، «مثال قارض»، كما يقول بودلير، الذي كان «مقيداً» إلى قبر المثال. وهو ما تعلن عنه قصيدة «الرحلة»، وهي آخر قصائد ديوان «أزهار الشر»، التي تختبر إمكانيات الهروب، قبل أن تطعن إلى قرار الموت.

اعتنق بودلير أسئلة زمانه وأوكل إلى «سحر الكلمة» العثور على الجواب. كان في ما ذهب إليه ينقح موروثاً شعرياً، أوى ذات مرة فرجيل ودانتي وكالدرون، حيث رنين الكلمة يوسع المعنى، ويضع في الواقع المألوف واقعاً آخر. كما لو كان العناق الخلاق بين سحر الكلمة والحلم والخيال. يمكن الإنسان من الانتقال من عالم يومي مبتذل إلى عالم من «الكريستال». «المادة والحجارة

أكثر الأشياء رفعة، والإنسان سديم حقيقي»، يقول بودلير. يقلب القول العلاقة المتداولة بين الإنسان والأشياء، ويدفع الإنسان الحقيقي إلى توليد عالم يرقى إلى مصاف المتوجات الحديثة التي أعطاها الذكاء الخلاق هيئة جديدة. يتراءى في هذا التصور، معنى الفن البودليري، الذي هو «روح» الأزمنة الحديثة، حيث التمثال أكثر أصالة من الجسم الإنساني، والغابة المشغولة من الألوان أكثر جوهرية من الغابة الحقيقية. ولهذا تكون باريس، في قصيدة «حلم باريس»، مدينة الحلم، سواها ذكاء إنساني نفاذ، ونقلها من فضاء الصور إلى فضاء التحقق. علاقة خلاقة بين الذكاء والإرادة، تنصّب المصنوع مرجعاً للطبيعي وقوفاً عليه.

ساوى بودلير بين الحداثي والمجهول، اعتبر الأول حياة والثاني موتاً مغامراً، يطرق أبواب حداثة أخرى محتملة.

### مراجع الدراسة

- ١ - W. Benjamin : charles Baudelaire : un poete Lyrique a lapogee du capitalisme Payot ، - ١٩٧٤ ، paris
٢. شارل بودلير : شاعر غنائي في حقبة الرأسمالية العليا ، دار ميريت ، القاهرة ، ٢٠٠٤
- ٣ - C. Baudelaire : Curiosites esthetiques ، L'art romantique . Edition de H. Lemaitre ، - ١٩٦٢ ، Garnier
- ٤ - W. Benjamin : Paris Capitale du xixe Siecle ، Cerf ، Paris - ١٩٨٩ .
- ٥ - W. Benjamin et Paris ، etudes reunies et presentees par H. Wismann . Cerf ، paris . - ١٩٨٦
٦. مارشال بيرمن : حداثة التغلف ، دار عيال ، قبرص ، ١٩٩٣ .
- ٧ - S. Kracaur : Le roman policier ، payot . Paris - ١٩٧١ .
- ٨ - H. Friedrich : structure de la Poesie modern . Le Livre de poche ، paris - ١٩٩٩ (الفصل الثاني).

## نفي العنف أم أوهام الهوية برينر ومنتقوه العبري الجديد حسب خضر

غالباً ما يجري الخلط، في الدراسات الأدبية، والتاريخية، ناهيك عن المرافعات الصهيونية، بين مفهومين مختلفين هما العبري، والصابرا. والواقع أن المفهومين يشيران إلى فترتين مختلفتين من تاريخ نشوء، وتطور الأيديولوجيا الصهيونية، والاستيطان اليهودي في فلسطين. فالعبري يشير إلى صفات، وخصائص متوهمّة، اعتقد المستوطنون الأوائل أنهم يجسدونها بحكم هجرتهم من أوروبا الشرقية في اتجاه فلسطين، والعمل في الزراعة.

أما الفترة الزمنية لهذا المفهوم فهي تبدأ من أواخر القرن التاسع عشر، وتغطي العقدين الأول والثاني من القرن العشرين، مع الوضع بعين الاعتبار أن ما يطلق عليه في الأدبيات الصهيونية فترة الهجرة الثانية والثالثة (١٩٠٤-١٩٢٣) هي الفترة الحاسمة، بقدر ما يتعلق الأمر بموضوعنا، دون

الالتزام الحرفي بالحدود الزمنية، بطبيعة الحال، لأن الاتجاهات، والظواهر الأدبية، الأيديولوجية، غالباً ما تبدأ قبل الاعتراف بوجودها، وتستمر بأشكال مختلفة، بعد الحكم بزوالها.

وقد ظهرت تعبيرات كثيرة، خلال الفترة المعنية، امتازت بتوظيف صفة العبري للتدليل على أشياء مختلفة، مادية، ومعنوية. فهناك العمل العبري، مثلاً، والشباب العبري، والأدب العبري. . الخ، وهي مفاهيم ذات دلالات محددة، يصعب فهمها خارج سياقها الزمني، وكثيراً ما يُساء فهمها من جانب قراء معاصرين. ويقدر ما يعنينا هذا المفهوم، الذي نعالجه بشكل تفصيلي في هذه الدراسة، فإنه يشكل الاقتراح الأول لهوية اليهودي الجديد، في المشروع الصهيوني لنفي المنفى.

لذلك، ينبغي التمييز في هذا التمهيد بين العبري، والصابرا، الذي ينطبق بصفة حصرية على أبناء مستوطني الهجرتين الثانية والثالثة، الذين ولدوا في فلسطين، أو جاءوا إليها في طفولتهم مع آبائهم. وقد ظهرت كلمة الصابرا، كما يشير عوز الملوغ في دراسة جديدة<sup>١</sup>، للمرة الأولى في العام ١٩٣١، وخرجت من التداول في الستينات، بعد ثلاثة عقود من الوجود شبه الأسطوري في المخيال والأدب الإسرائيلي.

ورغم مكانتها شبه الأسطورية، إلا أن هوية الصابرا كانت انتقالية، بين العبري، والإسرائيلي، وهذا أمر يستحق معالجة خاصة، ومستقلة، بطبيعة الحال، لكن التركيز الأساسي في الوقت الحاضر يتمثل في رصد الديناميات الخاصة التي نشأ بموجبها مفهوم العبري، وهذا يعني دراسة نماذج تمثيلية خلال فترة زمنية تزيد قليلاً على عقدين من الزمن، في مكانين محددين هما فلسطين، وأوروبا الشرقية، في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى.

وقد أشرنا في القسم الأول (الكرمل ٨٠) إلى القوميات الرومانسية في أوروبا الشرقية والوسطى باعتبارها الحاضنة الأيديولوجية للفكرة الصهيونية، وإلى الأزمة الناجمة عن تحلل المجتمع اليهودي التقليدي بفضل نشوء الدولة القومية الحديثة، ونيل اليهود حقوق المواطنة، على امتداد القرن التاسع عشر، في الغالبية العظمى من البلدان الأوروبية. كما أشرنا إلى حركة التنوير اليهودية كمحاولة للتأقلم مع الأزمة الحديثة.

وفي القسم الحالي نعالج المحاولة الصهيونية للخروج من الأزمة بواسطة مشروع لهندسة الهوية، واقتراح هوية جديدة لليهودي جديد. وبما أن يوسف حاييم برينر كان الشخصية الأكثر



نفوذًا خلال الفترة المعنية، سينصب اهتمامنا على طريقته الخاصة، والفريدة، في تشخيص الحالة اليهودية، وبلورة مفهوم العبري، وستتال روايته "نكل وفقدان" ٢ عناية خاصة في هذا السياق.

### برنر وراسكولينكوف

وضع برنر تصورات الفلسفة لما ينبغي أن يكون عليه اليهودي الجديد، أي العبري، في قالب سردي يحاكي الحبيكات النفسية المألوفة لدى دوستوفسكي، ولا عجب، فقد كان معجبًا بالكتاب الروسي، ونقل عمله الكبير "الجرمة والعقاب" إلى العبرية. ويبدو أنه كان مدينا للغة والأدب الروسيين بالكثير، كما أن لغته العبرية تأثرت بالتراكيب، والمصطلحات اللغوية الروسية، كما تبين رينا لايدوس، في دراستها لتأثير الأدب الروسي على الأدب العبري ٣.

ومع ذلك، ثمة ما يبرر التساؤل حول الدوافع التي سوّغت له ترجمة هذا العمل، بالذات، على اعتبار أن القيم الجمالية، وحدها، لا تكفي في كثير من الأحيان لتفسير أولوية نص على نص آخر، خاصة إذا تعلّق الأمر بالترجمة من لغة إلى أخرى، وإذا كان مترجم النص منخرطًا في مشاريع حقيقية، أو متوّهمة، للحياة الثقافي والقومي. ومصدر التساؤل أننا قد نتمكن من إلقاء مزيد من الضوء على شخصية برنر، وأعماله، إذا فهمنا تلك الدوافع بصورة أفضل.

ولا شك أننا نستطيع العثور على الجواب لدى دوستوفسكي، بقدر ما نعرّض عليه لدى برنر. هناك الكثير مما يستحق التوقف في أعمال دوستوفسكي، فأعماله تنتمي إلى ما يعرف في التاريخ الأدبي "برواية الأفكار"، التي تعالج موضوعات تمتاز بالعمومية والثبات، مثل الخير والشر، العدل والظلم، الحب والكراهية. الخ ولكل منها تجليات فلسفية، ومياسية، ونفسية، وأخلاقية لدى فئة المثقفين، الذين اعتقد دوستوفسكي أن بإمكان أفرادها إدراك أشياء كهذه، بصورة أفضل من غيرهم.

وقد مارس في أعماله الروائية دور عالم النفس البارع في تحليل الحالات المرضية، وسبق حتى نظرية التحليل النفسي لسيغموند فرويد، كما يقول الكسندر سولوفيف في مقدمة أعماله الأدبية الكاملة ٤. وفي كثير من الأحيان كانت تلك الحالات تؤدي بأبطاله إلى الجنون، والقتل، والانتحار، ناهيك عن اكتشاف، ومعاناة، مشاعر المهانة، والتدمير الذاتي، والعيش في عالم

من المتناقضات، علاوة على الاغتراب، وفقدان الهوية .

وفي هذا السياق تبدو "الجريمة والعقاب"، وكذلك "الأخوة كارامازوف" وسائل لإيضاح بليغة لذلك العالم الغريب، والكامن في أعماق النفس الإنسانية. ففي الرواية الأولى يحلل دوستوفسكي الموقف الأخلاقي من الجريمة، وفي الثانية يحاول استكشاف أصل الشر، ومعنى الحرية، والحاجة للإيمان<sup>٥</sup>.

عند الوصول إلى هذا الحد يمكننا طرح السؤال بصيغة مختلفة: ما الذي يستوقف يهوديا روسيا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، والأول من القرن العشرين، في أعمال دوستوفسكي عموما، وفي "الجريمة والعقاب" بشكل خاص؟

الجواب معقد، بطبيعة الحال، وينطوي على دلالات، تبدو متناقضة للوهلة الأولى، ومع ذلك من الأسلم القول إن الناس يسقطون على النصوص رغباتهم الذاتية، وتحيزاتهم الأيديولوجية، ناهيك عن دور الذائقة الجمالية، والقيم الأخلاقية السائدة، في التحكم بالكيفية التي يتم من خلالها توليد المعنى، لتحقيق النفور، أو الإعجاب.

ويقدر ما نعرف عن شخصية برنر، من خلال أعماله الأدبية، مواقفه، وسيرة حياته، فإن اكتشاف قدر من التشابه بينه وبين راسكولينكوف، بطل "الجريمة والعقاب" لا يبدو نوعا من التطرف. فالثاني يُقامر بالأفكار، ويرى أن الجريمة وسيلته لحل مشاكله كلها دفعة واحدة، ثم يفلسف الموقف الأخلاقي من الجريمة، إلى حد يجزّدها من كل دلالة سلبية، بل ويضفي عليها صفات إيجابية انطلاقا من فكرة نيتشوية خالصة حول ضرورة التقدم، بصرف النظر عن الوسائل.

لا يمكن تحقيق التقدم، بالمعنى النيتشوي، دون تجاوز الشخص الموهوب، والاستثنائي، أي السوبرمان، للقيم والأعراف السائدة، لذلك لا وجود في نظر راسكولينكوف لما يسمى بالجريمة. فالتقدم غاية مثلى، ولا قيمة للوسائل. وهذه القناعة، في رأي دوستوفسكي تمثل المضمون الحقيقي لإيمان الإنتلجنسيا بحكمتها الذاتية المتفوّقة.

وقد كان برنر عضوا طبيعيا في الإنتلجنسيا اليهودية في غاليسيا، وفي لندن، وأخيرا في فلسطين، التي وصلها في العام ١٩٠٦ كمثقف يحظى بالاعتراف، وأحد النجوم اللامعة في الأدب العبري الحديث في تلك الفترة، علاوة على كونه ناشطا في الماكينة الأيديولوجية للمصهيونية

العمالية، ورغم أنه لم يكن قد تجاوز العقد الثالث من العمر، إلا أن نفوذه الكبير كان جلياً للعيان. وفي هذا الصدد يقول هالبرن، راينهارتس:

"إذا كان ثمة من وجود لشخصية تركت بصماتها أكثر من أي شخص آخر، على وعي الرواد [الكلام عن المستوطنين الأوائل في فلسطين] والطريقة التي نظروا بها إلى حركتهم، فهي شخصية برينر"<sup>٦</sup>.

ويشئى غيرشون شاكيد، أبرز نقاد ومؤرخي الأدب الإسرائيلي، الفكرة نفسها، فيلاحظ أن تأثير برينر كان من الضخامة، والقوة، بحيث تجاوز حجم وقوة أعماله الأدبية، لم يقتصر دوره على كتابة القصص، والروايات، فقط، بل تجاوزه إلى دور كاتب المقالات، والمنظر، والناشر، والمترجم، والنشط سياسياً، علاوة على كونه شخصية عامة<sup>٧</sup>.

وما يعنينا في هذا الشأن أن برينر كان مسكوناً بفكرة التقدم، ومولعاً بأفكار تبرر ارتكاب جريمة فظيعة لتخليص اليهود من مشاكلهم دفعة واحدة، وذلك بكشط الطلاء الديني الزائف، حسب رأيه، عن المعدن القومي الحقيقي للهوية اليهودية. أما عملية الكشط فيمكن تحقيقها من خلال قتل الأب بالمعنى المجازي، الفكرة الشائعة في التحليل النفسي، وفي الأساطير، وحتى في تحليل فرويد لظهور اليهودية بالمعنى التاريخي.

وسواء تمثل الأب في ميراث اليهودية، أو في الإله التوراتي، فإن الجريمة تساعد اليهودي على تحرير هويته من قيود كبالتها على مدار قرون طويلة، فأفرغتها من مضمونها القومي، لتتحول على يد اليهودية الأرثوذكسية إلى كينونة مريضة. في هذا الصدد يقول برينر بنبوءة يشوبها التحدي:

"ألم ندرک، بعد، أن الإله، وكل الآلهة قد ماتوا، نعم هذا ما حدث، ذهبوا بلا رجعة، وذهبت معهم قوانينهم، ووصاياهم، وطقوسهم"<sup>٨</sup>.

تبدو هذه العبارة وكأنها صدى لعبارة أخرى. أو حتى منقولة عنها، بصفة حصرية. وردت في الصفحات الأولى لكتاب الألماني فريدريك نيتشه "هكذا تكلم زرادشت". ويقدر ما نستطيع العثور على أوجه مختلفة، ومحتلة، للتشابه بين راسكولينكوف، وبرينر، ربما تكون قد حرّضت الثاني على ترجمة شخصية الأول إلى اللغة العبرية، كوسيلة إيضاح إضافية لأفكاره الخاصة، فإن ماهية الاثنين تجد مرجعياتها الفكرية، والأخلاقية، لدى نيتشه.

ففي نقله للأخلاق التقليدية، أي تلك السائدة في النسق الثقافي الغربي، بفضل المسيحية،

رأى ينشئه أن التمييز بين الخير والشر كان وصفاً من حيث الجذر التاريخي، ولم يحمل دلالات أخلاقية في الأصل، بل ارتبط في الماضي البعيد بالتمييز بين السادة، والعبيد. أما السوبرمان فهو، في نظره، الشخص القادر على خلق قيمة الخاصة، تلك التي تمكنه من التحول إلى مالك لمصيره، وإلى سيد لنفسه. ولا يحتاج هذا النمط من بني البشر إلى صيرورة تطوّر طويلة، بل يحقق وجوده بمجرد التمرد على أخلاق القطيع، وتحقيق كينونته الخاصة. ولن يجد برينر، أو حتى راسكولينكوف، أفضل من مرجعيات كهذه لإضفاء قدر من العقلانية على حياة هامشية نجمت عن انهيار المجتمع اليهودي التقليدي من ناحية، وعن التحديث المتسارع في روسيا القيصرية بفضل تحلل النظام الإقطاعي القديم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من ناحية ثانية.

ومن بين أعداد لا حصر لها من الكتاب الذين حاولوا فهم برينر، وتحليل دوافعه الشخصية، وعالمه الأدبي، يبدو باروخ كورتسفييل أكثرهم حساسية، إذ يرى أن عبثية الوجود اليهودي الناجمة عن تحلل الإيمان "هي" النقطة التي يدور حولها عمل برينر برمته" ٩. وليس من قبيل المجازفة القول إن دوستويفسكي سيقبل بالتشخيص نفسه لسلوك أبطاله الروائيين، ولكن بعد استبدال اليهودية بالمسيحية.

### الصهيونية في الحقل الأدبي

كان آحاد هعام، مؤسس الصهيونية الثقافية، علمانياً في التحليل الأخير. ومع ذلك، لم يعجبه موقف مثلي الجيل الشاب من الديانة والتاريخ اليهوديين. ولم يعجبه بشكل خاص انفصال مثقفين صهاينة من أمثال برينر، وبريدتشفسكي، عن التقاليد اليهودية، وتاريخ اليهود بشكل مطلق، وإصرارهم على العيش في الحاضر، دون الاعتراف بقدر من الاستمرارية يربط الماضي اليهودي بالحاضر، والمستقبل.

وقد نجم امتعاض هعام، من جيل الشباب، عن نظرتهم إلى الديانة اليهودية "باعتبارها العامل الرئيس في بقاء اليهود على مر العصور"، وهي حقيقة تقتضي الاعتراف بمركزية الإله اليهودي، حتى من جانب الملحدّين اليهود "لأنه القوة التاريخية التي أعطت الحياة لشعبنا، وطبعت شخصيته الروحية، وتطوّره عبر آلاف السنين"، كما يقول.

وما يعنينا، في هذا الشأن، يتمثل في حقيقة أن السجال حول مركزية القيم، والتقاليد اليهودية، تم في أواخر القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين (وما زال مستمرا حتى الآن) في الحقل الأدبي بصفة خاصة، كما أن الصراع بين اتجاهات مختلفة في الحركة الصهيونية، وبينها مجتمعة، وبين اتجاهات يهودية خارجها، غالبا ما تجلّى في مرافعات فنية، وجمالية، تحاول إخفاء دوافعها الأيديولوجية، والسياسية.

وقد تجلّى الخلاف بين آحاد هعام وجيل الشباب في مناظرة جرت في العقد الأخير من القرن التاسع عشر. ففي ذلك الوقت كتب هعام ما يشبه البرنامج للأدب العبري الجديد، مقترحا الاهتمام بالقضايا اليهودية، حتى وإن جاءت على حساب القيم الفنية، فرد عليه بريدنشفسكي داعيا إلى ضرورة الاهتمام بالقيم الكونية، وإلى إعلاء شأن الفرد. ورغم أن الخلاف بين الطرفين جرى بطريقة فنية تقريبا، وحول قضايا من نوع: الفرق بين الرغبة والقدرة. الفرق بين رغبة اليهود في كتابة أدب يجاري آداب الآخرين، وقدرتهم الفعلية على تحقيق ذلك. إلا أن جوهره الحقيقي كان حول طريقة إنشاء وتكريس الأدب العبري الجديد، إلى حد يدفع جمهورا كبيرا من اليهود إلى التعامل معه كأدب صادق، يعبر عن طموحاتهم من ناحية، ويطرح الأمثل الأعلى، الذي يستحق التقليد والإتباع من جانب مستهلكي هذا الأدب، من ناحية ثانية<sup>١٠</sup>.

وكانت نقطة التماس الحاسمة، في هذا الشأن، الموقف من الدياسبورا. فاهتمام آحاد هعام بوجود خيط للاستمرارية اليهودية في الماضي، والحاضر، والمستقبل، كان يمثل اعترافا ضمنا بالبقاء في الدياسبورا لفترة طويلة من الوقت. على الأقل، حتى يتمكن اليهود من إنشاء المركز الثقافي والروحي في فلسطين، الذي سيعمل على شحن اليهودية المريضة في أوروبا الشرقية والوسطى بحياة جديدة. أما رفض الجيل لخيط الاستمرارية فكان التعبير المباشر عن رفضهم للدياسبورا. فهم، كما يقول بريدنشفسكي: "أول العبرانيين، وآخر اليهود".

سنعالج كيف نظر أول العبرانيين إلى اليهود واليهودية في فترة لاحقة، وكيف في الوقت الحاضر الإشارة إلى علامتين فارقتين نجمتا عن ارتباط الأدب العبري بمشروع لإحياء القومي في مكان متخّل، باسم جماعة متخيلة في أواخر القرن التاسع عشر: تتمثل الأولى في الهالة الرومانسية، و"البطولية". بتعبير حنان حيفر-بينما تتجلّى الثانية في عملية اصطفاء، وإقصاء، دؤوبة ومثابرة.

يعترف برينر، في صياغته للعلامة الأولى (بطريقة تعيد التذكير بالسوبرمان الذي يخلق نفسه بنفسه، ولا تحتاج ولادته إلى وقت طويل) بعدم وجود أدب يهودي يتميز بروح قومية يمكن التعرف عليها، وبعدم امتلاك اليهود لأدب نشأ بصورة طبيعية، وتطور على مدار أجيال، بتفاعله مع القرّاء، وتجلّى في ميول، واتجاهات مختلفة، على غرار بقية الجماعات الأخرى، فهذا النوع من الأدب غير متوفّر لدى اليهود، ولن يتوفّر لديهم.

وبالمقابل، على الجانب الآخر لهذه الصورة المأساوية، توجد حفنة من الكتاب العبريين الموهوبين، الذين يعيشون في وسط شعبهم، ويكتبون بصورة متقطعة، رغم الظروف الصعبة، ويقدم الواحد منهم ثمرة جهده العقلي للقارئ اليهودي-العبري. هؤلاء "مثل ذباب يتسلّق لوحاً زلقاً من الزجاج" ١١.

ورغم أن قصة نشوء الأدب العبري في الأزمنة الحديثة أوسع من التبسيط البرينري، وأشدّ تعقيداً، ورغم أن مجاز اللباب لا ينطوي على دلالات رومانسية، أو بطولية، إلا أن الحرص على تصوير الكتاب العبريين الصهاينة كأشخاص مسهم إحساس نبوي، تقريباً، رغم ظروفهم القاهرة، بدأ على يد أولئك الكتاب أنفسهم، وفي سياق الفترة التي شهدت صراعات سياسية، وأيديولوجية في الحقل الأدبي حول الاستمرارية أو القطعية، الدياسورا، أو الوطن المتخيّل. وبعد مائة عام على ظهورها، مازالت الهالة الرومانسية، والبطولية، صفة من صفات التأريخ الأدبي الصهيوني، وقد تجلّى هذا الأمر بصورة واضحة في مشروع غيرشون شاكيد الكبير، لكتابة تاريخ الأدب العبري في القرن العشرين.

وبما أن الهالة الرومانسية تعجز عن ممارسة التأثير المطلوب، إذا فقدت تماسكها التاريخي، والمنطقي، فإن حارسها يحتاج إلى عملية اصطفاء، وإقصاء دائمة. ويعود الفضل في تحليل عملية الإقصاء الصهيونية، بطريقة جديده، إلى حنان حيفر في كتابه عن نشأة الأدب العبري المكرّس، أو المعترف به، وقد خصص قسماً من معالجته للفترة التي قضاها برينر في غاليسيا قبل قدومه إلى فلسطين.

كانت غاليسيا من المراكز اليهودية المهمة في الإمبراطورية النمساوية-الهنغارية، وتحوّلت في زمن الهاسكلاه اليهودية إلى مركز للأدب العبري، لكنها تدهورت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وانتعشت من جديد في أواخره، وقد نشأ فيها عدد كبير من الأدباء والكتاب

العبريين، ومنهم شموئيل يوسف عجنون.

المهم أن برينر هاجم كتاب غاليسيا اليهود، ونفي وجود أدب عبري في تلك المنطقة، وقد فعل ذلك بتعبيرات أدبية، وفي سياق خلافات أدبية، وجمالية، في الظاهر، لكنها سياسية، وأيديولوجية في العمق. فقد انتقد النزعة المحلية لدى الكتاب اليهود في غاليسيا، إذ يتكوّن أديهم من عناصر وثائقية، بما تكون مثيرة للاهتمام، ومع ذلك يصعب تعميمها، كما أنها تفتقر إلى "العناصر المطلوبة لتمكين القارئ من تكوين فكرة عن القومية الحديثة".

لكن تحليل حيفر للقصص المعنية يبيّن أن ما يدعوه برينر بالنزعة المحلية ليس في الواقع الأمر سوى تعبير عن اتجاه مغاير في الأدب العبري المكتوب في تلك الفترة، للاتجاه الذي تبناه الصهيونية، وتذافع عنه باعتباره الاتجاه العام لليهود. وقد كان الاتجاه السائد لدى الكتاب الغاليسيين عدم القبول بالاندماج من ناحية، وعدم البحث عن وطن متخيّل، كبديل للدياسبورا، بل النظر إليها كوطن دائم، والعيش فيها كجماعة يهودية ذات سمات قومية خاصة.

لذلك، سقط ذكر الكتاب الغاليسيين من الأدب العبري المكرّس، والمُعترف به، لأنه لا ينسجم مع القيم الأساسية للصهيونية، ولم يظهر إلا بعد الحرب العالمية الثانية باعتباره جزءاً من أدب جماعات يهودية، قضت في المحرقة النازية، أي لم تعد قائمة في الواقع، وبالتالي لا تشكل تهديداً للهالة الرومانسية، أو التأريخ الانتقائي للأدب العبري الجديد ١٢.

### أنا رجل، وأنا حي

يجوز لنا، الآن، بعد عرض البيئة الثقافية، التي شهدت التبشير بالعبري، كبديل لليهودي المنفى، والصراعات الأيديولوجية والسياسية، التي جرت في هذا الشأن تحت أفتنة أدبية، أن نحاول تشخيص ذلك العبري، كما صوّره برينر بنفسه.

ومما يجدر قوله، في البداية، إن أعمال برينر الأدبية تحتوي عناصر أوتوبوغرافية غزيرة، كما تنطبق عليها صفات الأدب التبشيري، الذي لا تتخلّق فيه الشخصيات بصورة طبيعية، بل تظهر كتجليات تمثيلية لأفكار، أو اتجاهات بعينها، لذا غالباً ما تنخرط في نقاشات طويلة، مع آخرين، أو في منولوجات ذاتية، تستعرض من خلالها مواقفها، وميولها الخاصة.

والعمل الذي نعالجه رواية نشرت بعنوان "ثكل وفقدان" في العام ١٩٢١، أي قبل مقتل برينر

بعام واحد. وهي في نظر نقّاده أفضل أعماله الأدبية، ويرجح هيلل هالكن، الذي ترجمها إلى الإنكليزية في العام ١٩٧١، في مقدمة الطبعة الجديدة (٢٠٠٤) أن تكون قد كتبت قبل نشوب الحرب العالمية الأولى، لكن برينر تمهل في نشرها ١٣.

تقع أحداث الرواية في فلسطين، وتستعرض حياة مهاجر، يدعى يحزقييل حيفيتس، يعيش في مستوطنة زراعية ممزقا بين مصاعب التأقلم مع البيئة الفلسطينية، وغواية الدياسبورا، علاوة على شكوكه، وعذابه الخاص الناجم عن قناعة باستحالة نجاح اليهودي في التحول إلى كينونة طبيعية. وبما له دلالة، في هذا السياق، أن برينر اختار تسمية "كتاب الكفاح" كعنوان فرعي للرواية، لكنها هالكن حذف العنوان الفرعي في الطبعة الإنكليزية، ربما تفاديا لدلالاته السلبية، وإمكانية مقارنته بكتب أخرى تحمل هذا العنوان.

ومع ذلك، فإن حالة التضاد بين عتبي النص الأساسية، أي العنوان الأصلي "نكل وفقدان" والثانية، أي "كتاب الكفاح"، تمثل أحد المداخل المحتملة لاكتشاف بنيته الداخلية، القائمة على نوع من الرئاء الذاتي من ناحية، وعلى تمجيد لإرادة الكفاح من ناحية ثانية، أما الشخصية المركزية فتمثل بحكم توسطها بين حدين متطرفين، تقنية روائية للتدليل على انبثاقهما من شرط واحد. وبما أن الهواجس الأيديولوجية لا تفرص على تمويه وجودها في النص، لا يصعب العثور على تجليات مختلفة لثنائيات في حالة تضاد، لكنها تنطلق من الحالة اليهودية نفسها، حالة اليهودي يريد التحرر من يهوديته بالكفاح، واليهودي الذي يتجلى فيه البرهان الحي على ما أصاب كينونته من عطب، ويوار. واللافت للنظر أن الثنائيات تتحرك ضمن مجازات ذكورية، وتستعين بالمظاهر الجسدية الخارجية للتدليل على قيم بعينها، بما يعيد التذكير بيهودية العضلات لدى ماكس نورودو، وبما يجعل النص وسيلة إيضاح أدبية لأوهام أيديولوجية حول ما يجب، وما لا يجب، أن يكون عليه العبري الجديد.

وتبرز في هذا السياق شخصيات غمطية منها حانوخ، العبري الحقيقي، وشنورسن ممثل الإنكلجنسيا، والحاخام يوسف اليهودي، وحيفيتس نفسه الممزق بين هؤلاء، علاوة على تهويماته الجنسية. وقد اختار برينر أن يجمع بين الشخصيات المذكورة بصلات القرى، أو بالعلاقة العاطفية، لتعزيز حقيقة انبثاق الثنائيات من شرط واحد. ومع ذلك، فإن شخصية حانوخ تستحق عناية خاصة.



فهو لا يجيد الكلام، ولا يجيد الكتابة، يشتغل في مطحنة يملكها أحد العرب، وقبلها اشتغل في الزراعة، ويحتاج إلى شخص يكتب له رسائله. "ثقل العين، كأنه ينظر إليك من جحر أسود عميق، ويصاب بثقل اللسان عند الحديث إلى شخص مهم"، لا تعنيه أمور الدين، فحياته هي "الجليل، ومرج ابن عامر، والجمال". وعندما يحاول الكلام عن نفسه يقول: "أنا رجل، أنا حي".

حانوخ يحب النوم مع حصانه في الحظيرة، حصان شرس، عربي مجنون، مناسب للقتال، أكثر منه للزراعة، شديد المراس، ويرى مثل البدو الذين تربى عندهم، يركض كأن أفعى لدغته، لكن حانوخ لا يأبه، ويقبض على السرج بقوة. هو لا يأبه لأمر النساء، وظيفة النساء البيت والإنجاب. وعندما يتكلم الأب عن ابنه يقول: "حانوخ صاحب مزاج جيد، طبيعة جيدة، شكرا لله، لا يوجد أحد مثله، في الواقع لم يكن هناك شخص مثله من قبل" ١٤.

وبالمقارنة مع حانوخ فإن الحانخام الذي عاش عصره الذهبي في الدياسبورا، غارقا في وهم الحكمة والإيمان، لا يستطيع الحصول على وظيفة في فلسطين، فالوظائف العلمانية هي السائدة، أما عصره الذهبي فقد كان "عصر الخديعة الكبرى". وحتى في فلسطين، فإن اليهود الذين يجلسون في المدارس، أو الدكاكين، أو قرب حائط المبكى، ويتجربون الغبار "هم ليسوا رجالا في الواقع".

لا شك أن جميع الأوصاف التي نالها حانوخ، باعتباره العبري الجديد، قد اختيرت بعناية لتكون على نقبض من أوصاف تم القبول بها، والتعامل معها باعتبارها أوصاف يهودي الدياسبورا. فاللسان الثقيل يتناقض مع المهارة المفترضة لليهودي الدياسبورا في صياغة الدرائع الفارغة، والأمية تتناقض مع اعتبار التعليم قيمة مركزية في حياة الذكر اليهودي، كما أن العمل في الأرض، والعمل اليدوي بشكل عام يتناقض مع الوجود الهامشي لليهودي في الدورة الاقتصادية، واعتماده على مهن وسيطة، أما ركوب الخيل، والقبض على السرج، والنوم في الحظائر، وحب العيش في الجليل، فتتناقض مع صورة الذكر اليهودي الضعيف، والجبان، العاجز عن إقامة علاقة طبيعية بالطبيعة، أو الأرض.

ويقدر ما تبدو صورة حانوخ، أو العبري الجديد، متخيلة، وتنضح بالتفكير الرغبة، فإن صورة يهودي الدياسبورا وهمية، ومفتعلة، لا تتسجم مع الحقيقة التاريخية، بقدر ما تعبر عن

تناقض اكتشاف آباء الصهيونية وجوده بين حركتهم، وبين الحركات القومية، التي حاولوا التصرف على طريقتها، ففي الحركات القومية، كما يقول دانيال بوراين "الرجولة تخدم القومية، وفي الصهيونية القومية تبحث عن الرجولة" ١٥ .

انطوى بحث الصهيونية عن الرجولة على تذويت لأفكار معادية للسامية، وعلى قبول لصور غطية معادية لليهود. وقد كانت فكرة الطبيعة الأنثوية لليهودي من الأفكار الراجحة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين، حتى بين اليهود أنفسهم، وهي واضحة بشكل خاص في كتابات هرتسل، الذي يجزم بوراين إنه "كان، فعلا، معاديا للسامية"، كما كان الحل الهرتسلي للمسألة اليهودية بمثابة "رفض لأنثوية اليهودي" ١٦ . وقد حاول أوتو فيننغر، الفيلسوف، والمحلل النفسي اليهودي النمساوي، وضع نظرية خاصة، في هذا الشأن، لتحليل اليهودية.

فاليهودية. في نظره. لا تمثل عرفا، أو عقيدة، بل تمثل كينونة نفسية يمكن أن تصيب أي إنسان كان، لكنها تجلّت في أبرز معانيها بين اليهود، الذين تسري فيهم أشد الأشياء تناقضا مع الطبيعة. لذلك، يبدو أكثر اليهود رجولة أنثويا مقارنة بأقل الآرين رجولة ١٧ . وقد أشار ساندور غيلمان إلى أن الأطباء اليهود، في القرن التاسع عشر، نظروا إلى التحوّل عن اليهودية، كتعبير عن خلل عقلي، نجم عن ضغط الأزمنة الحديثة على اليهود ١٨ .

وفي سياق كهذا لا يصعب النظر إلى الصفات الجسدية، والروحية، التي أضفاها برينر على حانوخ، باعتبارها جزءا من مرافعات سياسية، وأيديولوجية أشمل، ولكنها تجري بتعبيرات أدبية، وتنطوي على أفكار معادية لليهود.

فالعبري، في التحليل الأخير، يعني تحويل اليهودي إلى كينونة غير مرئية، لأنها كينونة ترى بتعبيرات معادية للسامية من جانب برينر نفسه، الذي يرى أن سلبية اليهودي، وضعفه، واعتماده على غير اليهود، جعلت الحياة اليهودية مرضية، ومثيرة للاشمئزاز، "نحن" يقول: "حقراء، وبلا قيمة، لأننا ضعفاء، وبالتالي نحن غثناز بالقبح، وبلا أخلاق" ١٩ . وقد اعترف شاكيد، بتبني برينر لمواقف معادية للسامية، لكنه لم يفصل، على غير العادة، أوجه تلك المواقف.

وإذا كان الآري قد شكّل الآخر، في التجربة الثقافية لليهود الأوربيين في أواخر القرن التاسع عشر، فإن الفلسطيني كان، وما زال، الآخر بامتياز منذ مطلع القرن العشرين، وحتى الآن، لكن

هناك الكثير من الفروقات التي تميّز نشوء، وصياغة مفاهيم الآخريّة، في الحالتين، من جانب مهندسّي العبري، أو اليهودي الجديد.

### الآخر بامتياز

يظهر حيفيتس في المشهد الأول من "ثكل وفقدان" منخرطاً في عمله في الحقل، وقد وضع على رأسه كوفية عربية. كما يتكرر في الرواية كلامه عن العرب، الذين يعرف أنهم يكرهون اليهود، وتكلّم عن نهضتهم القومية، وعن مشكلة تضميد الجراح القديمة. ومن بين التعبيرات اللغوية المستعارة من لغات كثيرة يتكلم بها الناس في روايته، نجد كلمات عربية. وفي أحد مشاهد الرواية يشعر بالخوف لأنه ربما تعرّض للاتهام بخطف شقيق الفلسطينية الباحثة عن أخيها الضائع.

والواقع أن علاقة الإعجاب والكراهية التي قيل إنها حكمت موقف مستوطني الهجرة الثانية، والثالثة من الفلسطينيين تعرّضت لكثير من التحليل، والاستغلال الأيديولوجي، أيضاً. تجلّى الإعجاب في محاولة تقليد طريقة السكان المحليين في المأكّل، والمشرّب، والملبس، وفي استعارة الكثير من تعبيراتهم اللغوية، وفي مشاعر خاصة تمتاز بالافتنان تجاه البدو، الذين جسّدوا في نظرهم الوجود الطبيعي، والبساطة الوجودية، وحتى غواية النظر إليهم كامتداد للعبريين القدماء.

ومع ذلك، فإن ديناميات علاقة تقوم على الإعجاب، والكراهية، أو النفور، يمكن أن تسهم في تفسير جانب من علاقة المستوطنين بالفلسطينيين، وربما كان الجانب الأقل أهمية، خاصة وأن مشاعر الإعجاب قد أدخلت السبيل لمشاعر كراهية واضحة، بداية من أواخر العشرينات، عندما اشتد الصراع بين الجانبين، واتخذ أشكالاً عنيفة بصورة متزايدة، كما أن الفلسطينيين اختفوا بصورة شبه تامة، بعد إنشاء الدولة اليهودية، ولم يعودوا إلى الظهور، في الأدب الإسرائيلي، إلا في أواخر الستينات.

لذلك، ثمة ضرورة للبحث عن أدوات تحليلية جديدة، وفي هذا الصدد يسهم مفهوم المتوحش النبيل في تفسير جوانب إضافية للعلاقة. ومن اللافت للنظر، في هذا السياق، أن التعبير نفسه ظهر للمرّة الأولى في القرن السابع عشر، في مسرحية لجون درايدن بعنوان "غزو غرناطة"، كما تكرر في أعمال أدبية، في سياق التوسّع الكولونيالي الغربي في العالم، فظهرت شخصيات أفريقية، وهندية. أميركية، كنماذج للمتوحش النبيل ٢٠.

بهذا المعن يمكن فهم مشاعر الإعجاب بالبساطة التي تسم حياة السكان الأصليين بطريقة جديدة، أي في سياق علاقة كولونيالية تنبسط السكان المحليين على بساطة وجودهم، استنادا إلى موازين القوى بين الجانبين. فعندما لا يشكل السكان الأصليون تهديدا مباشرا للمستوطنين البيض، يمكن التعامل معهم كموضوع للشغف الأنثروبولوجي، وعندما تنشأ الحاجة إلى إخضاعهم بالقوة يخفتي الإعجاب من المشهد.

وإذا عدنا إلى الفترة التي كتبت فيها الرواية، أي إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى، فلن يصعب علينا فهم الحاضنة النفسية، والسياسية، لنشوء ظاهرة الإعجاب والكراهية. فقد كان المستوطنون، آنذاك، أقلية ضئيلة القيمة، والقوة، تتكوّن من مهاجرين، وسط الأغلبية التي يشكلها الفلسطينيون، ولم يكن وعد بلفور قد صدر، ولم تكن فلسطين قد وقعت في قبضة الانتداب البريطاني، بعد. بهذا المعنى، فإن علاقات القوة هي التي تحدّد طبيعة الموقف والمشاعر، وفي اقتران الإعجاب بالكراهية ما يدل على إدراك صحيح للصراع القادم على الأرض.

ورغم أن محاولة الاقتراب من الثقافة العربية المحلية، وتقليدها، جرى تفسيرها من جانب الأيديولوجيين الصهاينة كتعبير عن النوايا الطيبة من جانب المستوطنين، ورغبتهم في العيش المشترك، وحتى كتعبير عن العودة إلى الشرق، بحثا عن الجذور إلا أن دان أوربان يرى أن التقليد لم ينجم عن محاولة حقيقية للاقتراب من العرب، بل جاء كتعبير عن تغيّر في قيمهم، بعد انتقالهم من الدياسورا للعيش في فلسطين، وكتعبير عن الميل الشرقية التي بلورتها الثقافة الروسية، التي أحضروها معهم. لذلك، "كان العربي، أحيانا، نوعا من الإكسسوار لمشهد البلد القديم، وفي أحيان أخرى كان عتبة العقبات التي يزخر بها المكان، مثل الحرارة، والمرض، والتخلف" ٢١. وفي هذا السياق، احتل البدوي مكان القوزاق، وتحول الفلاح الفلسطيني إلى صورة جديدة للفلاح الأوكراني، وعادت ثنائية يهودي-غوي، ولكن بمفردات محلية.

ويعزز بن عيزر هذه التحليل بالقول إن المستوطنين أدركوا المخاطر، لكنهم قللوا من أهميتها لجذب اليهود نحو فلسطين ٢٢. وما يستحق النظر، في هذا الصدد، أن صورة الفلسطيني كجزء من المشهد الطبيعي (يهوشوع) أو كعنصر مخيف من عناصر الطبيعة الغامضة (عوز) ما زالت قائمة في الأب الإسرائيلي حتى الآن، وما زالت من المحددات الأساسية لرسم حدود الآخريّة، رغم تبذّل علاقات القوة.

## الآخر والآخرية في التعريف الكنعاني

١- تمثل هوية العبري نغما لهوية يهودي الدياسبورا. وقد صيغت، أيضا، استنادا إلى علاقات القوة في فترة الهجرتين الثانية والثالثة، بين كينونة غير متحققة، لكنها تغطي بالأولية، هي العبري، وهوية ذات وجود واقعي، لكنها مرفوضة، ولا تملك حتى حق الدفاع عن نفسها، هي اليهودية.

وقد افترض مهندسو الهوية الأولى جملة من الشروط الكفيلة بتحقيقها. إذ كان على العبري أن يولد في فلسطين، في سياق مشروع للإحياء القومي واللغوي، وكان عليه أن يشتغل في الأرض، وألا يتكلم لغة غير العبرية، كما كان عليه أن يكون قوي البنية، خشن الطباع، وقليل الاهتمام بالثقافة.

اقتضى الأمر مرور جيل واحد على الأقل، قبل ظهور أشخاص يمكنهم البرهنة على امتلاك شروط كهذه، بصفة حصرية تقريبا. واللافت للنظر أن هؤلاء الأشخاص، وفي سياق عملية طبيعية لوعي الذات، وضعوا محددات جديدة للهوية وللآخر، بقدر ما يتعلّق الأمر بالموقف من اليهود، والفلسطينيين. وما يعيننا، في هذا السياق، يتمثل في تسليط الضوء على محاولة الجماعة المعروفة بالكنعانية صياغة هوية للعبري، بطريقة لا تتطابق، بالضرورة، مع توقعات آبائهم، لكنها تعكس العلاقات الجديدة للقوة بين هويات في حالة صيرورة، وصراع من ناحية، ومأزق التوليفات الصهيونية للهوية من ناحية أخرى.

ظهرت في مطلع الأربعينات، في فلسطين، جماعة أطلقت على نفسها تسمية "لجنة تكوين الشباب العبري"، وبعد قيام الدولة اليهودية ظهرت باسم "مركز الشباب العبري"، وأصدرت، خلال الفترة المذكورة عددا من المنشورات الأدبية، والسياسية، لكنها فشلت في التحول إلى حركة سياسية، رغم أن ذلك كان دافعها الأساسي.

اقرن اسم الجماعة بالشاعر بونتان راتوش، مؤسسها، ومنظرها الأول. وقد أطلق عليها الحصوصم، على سبيل السخرية، اسم الكنعانية، التي سرعان ما طغت على الاسم الأصلي. ورغم أن جماعة الكنعانيين كانت هامشية، إلا أن تأثيرها على المجتمع، والثقافة، الإسرائيليين، كان كبيرا، ويمكن تلمسه حتى في الوقت الحاضر، بعد مرور نصف قرن على زوالها كحركة منظمة.

انخرط في صفوف الجماعة عدد كبير من أبرز الكتاب، والمثقفين الإسرائيليين. وإذا كان في هذا الأمر ما يرر نفوذها الكبير، فإن "قدرتها على استبصار مشكلة كانت قائمة، وستستمر في الوجود كمسألة حاسمة"، كما يقول جيمس دياموند، تبرر أهميتها، أيضا ٢٣.

المشكلة المعنية، هنا، تتمثل في قيام الكنعانيين بدفع بعض الفرضيات الصهيونية إلى حدها الأقصى من ناحية، ووضع اليد على ما تمتاز به فرضيات أخرى. جرى التعامل معها في الخطاب الأيديولوجي الصهيوني كحقائق ثابتة. من تهالك في المنطق، وتزييف للواقع، من ناحية أخرى. ويمكن اختزال النقد الكنعاني للصهيونية في النقاط التالية:

تعاملت الصهيونية مع اليهود كشعب، لكن اليهود ليسوا شعبا، في نظر الكنعانيين، بل جماعة دينية تعيش في الدياسبورا، وهي وطنها الحقيقي. وبناء عليه، فإن القول الصهيوني بحاجة الشعب اليهودي إلى أرض فلسطين كوطن له، بحكم ارتباطه السابق بها، لا يمثل حجة منطقية، لأن الجماعة الدينية لا وطن لها، بل ترتبط بأرض مقدسة، فقط، وبالتالي فهي لا تحتاج إلى وطن. وبناء عليه، أيضا، لا يمكن القول بوجود حركة قومية تمثل اليهود، كما تزعم الصهيونية، لأن الجماعة الدينية لا تنشئ حركات قومية، وإذا ظهر متعصبون في صفوفها، تكون دوافعهم الأساسية دينية. وبهذا المعنى تنتفي مصداقية كلام الصهيونية عن نفسها كحركة قومية لليهود، لأن الصهيونية ظاهرة دينية. وإذا قالت الصهيونية إن الاستيطان في فلسطين كان نتيجة لجهودها، لحل مشكلة اليهود واليهودية، فلا يجب تصديقها، لأن استيطان العبريين (الكلمة المفضلة لدى راتوش) نجم عن الضرورة، ولم يمثل استجابة من جانبهم للنداء الصهيوني، فلو وجدوا ملاذا أفضل في مكان آخر، لما جاءوا إلى فلسطين.

يمثل ما تقدم أهم النقاط، التي أقام عليها الكنعانيون عمارتهم الأيديولوجية. وقبل تحليل ما ينطوي عليه النقد الكنعاني للصهيونية، ينبغي الكلام عن موقفهم من الفلسطينيين. وفي هذا السياق نعثر على توليفة عجيبية من الأفكار التوسعية المتطرفة، التي تأخذ، أحيانا، شكل فتازيا إمبريالية، تسوّغ للكنعانيين القول إن أرض العبريين الجدد، تتجاوز حدود فلسطين الانتدابية، لتشمل الأردن، وسوريا، ولبنان، وأجزاء كبيرة من العراق. وهي المناطق التي عاشت فيها أقوام، وشعوب، العبريين القدماء في الماضي. ورغم أن العرب عاشوا، أيضا، في المنطقة نفسها، إلا أن برنامج الكنعانيين يدعو إلى إقامة تحالف مع الأقليات القومية، غير العربية.

ورغم قبولهم بإمكانية دمج الفلسطيني في هويتهم العبرية، باعتباره جزءاً من شعوب المنطقة، إلا أنهم يشترطون فرض العبرية عليه، وحرمانه من اللغة العربية، وتجريده من الانتماء القومي العربي، قبل استخراج العبري، الحقيقي، المخفي في داخله.

٢- يصدر الكنعانيون في تقديم للصهيونية عن تذويت كامل لبعض فرضياتها الأساسية، وعن قطعة معها في فرضيات أخرى، بعد دفع الفرضيات في الحالتين إلى نهاياتها المنطقية القصوى. فالنقد الصهيوني للوجود اليهودي المريض في الدياسبورا. وتحميل الديانة اليهودية مسؤولية تدهور اليهود، علاوة على علمنة جوانب أساسية في الديانة والتاريخ اليهوديين، باعتبارها عناصر قومية تحت قشرة دينية رقيقة. يقود، بالضرورة إلى خلاصات تدعو إلى القطيعة مع يهودي الدياسبورا، والتعامل معه كصورة غميلة لآخر، يشكل تهديدا للهوية العبري. ومع ذلك، فإن تمحيص الدوافع الأيديولوجية، التي قادت الكنعانيين إلى خلاصات كهذه، يمكننا من فهم ديناميات إنشاء الآخر، والآخرية، في السياق الكنعاني بصورة أفضل. ولعل أبرز هذه الدوافع يتمثل في اعتبار الإقليم، أو الأرض، جزءاً من مكونات الهوية. فقد أراد الكنعانيون أن يكونوا أبناء بلد، وسكاناً أصليين، أي أن يعتبر الإقليم مكوناً من مكونات هويتهم. لذلك، أطلق عليهم الخصوم تسمية الكنعانيين، الساخرة، إشارة إلى السكان الأصليين في فلسطين قبل ظهور الوجود اليهودي.

وقد كان الموقف من السكان الأصليين في فلسطين، في العهد القديم، وما زال، مسطرة معرفية يقيس عليها اليهود حدود الهوية، ومعاني الآخر، والآخرية، خاصة وقد جاء في روايتين مختلفتين، لحدث واحد، مما يفتح آفاقاً واسعة للتأويل.

المهم أن إرادة التحول إلى سكان أصليين تصطدم بعقبتين الأولى تبرير الملكية، والثانية التنافس مع السكان الأصليين، فعلاً. وبما أن الوعد الإلهي لا يشترط علاقة إقليمية، بل علاقة ميثاقية، ينبغي تحرير هوية العبري من دلالاتها ما فوق الإقليمية، أي القطع مع الجماعة اليهودية، التي يشكل التماهي معها تهديداً دائماً، للهوية.

أما العقبة الثانية، أي الموقف من السكان الأصليين، فيتم حلها بطريقة فريدة، تتمثل في تحويل السكان الأصليين إلى أصليين، فعلاً، إذا تنازلوا عن خصوصيتهم اللغوية، والثقافية،

والخضارية، وقبلوا بالاندماج في الشرط اللغوي، والسياسي، للقادمين الجديد، الذين أصبحوا أصليين، بالقوة.

وبما أن موازين القوى لا تسمح بفرض تحولات كهذه، كما أن السكان الأصليين الذين لن يقبلوا بهذا الحل، يجري تصوير تجريدهم من الملكية كنوع من الاستعادة.

#### (Endnotes)

#### هوامش

١ Oz Almog, The Sabra: the creation of the new Jew, (translated by Haim Watzman)

٢٠٠٠, Berkeley, University of California Press

Yosef Haim Brenner, Breakdown and Bereavement (translated by Hillel Halkin)

٢٠٠٤ London, Toby Press

Rina Lapidus, Between Snow and Desert Heat: Russian Influences on Hebrew

٢٠٠٣ Cinicinati, Hebrew Union College Press, ١٩٧٠-١٨٧٠ Literature

٥ بيروت دار ابن رشد لطباعة والنشر ١٩٨٥٤ دستوفسكي، الأعمال الأدبية الكاملة، المجلد السادس، ترجمة الدكتور سامي الدروبي

٥ يمكن العودة في هذا الصدد إلى الطبعة الرقمية من دائرة المعارف البريطانية، بند دستوفسكي

Ben Halpern & Jehuda Reinharz, , Zionism and the Creation of a New Society, ٦

p١٥٠, ١٩٩٨, New York, Oxford University Press

Gershon Shaked, Modern Hebrew Fiction, Bloomington, Indiana University

Press, ٢٠٠٠, ٤٧ p.

٨ أورده واينرغ، أنظر

David H. Wienberg, Between Tradition and Modernity, New York, Holmes

and Meier p٢٦٨, ١٩٩٦,

James S. Diamond, Barukh Kurzweil and Modern Hebrew Literature, California, ٩

scholars Press, ١٩٨٣, p٧٤

١٠ يعتبر كتاب وانبرغ سالف الذكر من المراجع المهمة للاطلاع على السجل المذكور، أنظر، أيضا،

Hannan Hever, Producing the Modern Hebrew Canon, New York, New York

University Press, ٢٠٠٢

١١ أورده شاكيد في مقدمة كتابه، مصدر سبق ذكره



- ١٢ للاطلاع على نقد برينر للكتاب الغاليين يمكن العودة إلى كتاب حيفر سالف الذكر ص ١١-٤٦
- ١٣ جميع الإشارات الواردة تعتمد على الطبعة الجديدة ٢٠٠٤، برينر مصدر سبق ذكره
- ١٤ برينر، مصدر سبق ذكره، الصفحات ٥٠، ١٨١، ٢١٢
- ١٥ Daniel Boyarin, *Unheroic Conduct*, London, University of California Press ١٩٩٧، ٣٠٢
- ١٦ بوراين، المصدر السابق، ص ٢٩٩-٣٠١
- ١٧ أنظر
- Otto Weininger "The Jew Must Free Himself From Jewishness" in Mendes-Flohr and Jehuda Reinhartz, *The Jew in the Modern World*, New York, Oxford ١٩٩٥، ٢٦٩، University Press
- Sander J. Gillman, *Love + Marriage= Death*, Stanford, California, Stanford ١٩٩٨ University Press
- EHUD LUZ PARALLELS MEET, *The Jewish Publication Society Philadelphia* ١٩٨٨ New York-Jerusalem ١٧٦
- ٢٠ انظر النسخة الرقمية لدائرة المعارف البريطانية، بند المترشح النبيل
- Dan Urian, *The Arab In Israeli drama and Theatre*, Amsterdam, Harwood ١٩٩٧، ١١.p، Academic Publishers
- Ehud Ben-Ezer (ed.) *Sleep Walkers and Other Stories: The Arab In Hebrew* ١٩٩٩، ٦.p، Lynne Rienner Publishers
- James S. Diamond, *Homeland or Holy land*, Bloomington، انظر كتاب دياموند، ١٩٨٦، Indiana University Press

# حوارات مع جيمس جويس

## آرثر باور

### تقديم

كان آرثر باور فناناً أيرلندياً شاباً، قادمًا للتلوّ من دبلن، حينما تعرف على جيمس جويس خلال سهرة في أحد مراقص باريس. وقبل ذلك كان صاحب «أوليسيس» قد عاش في تريات الايطالية التي أمضى فيها عشر سنوات (من العام ١٩٠٥ حتى العام ١٩١٥)، وفي مدينة زيوريخ السويسرية من العام ١٩١٥ حتى العام ١٩٢٠. وبعد ذلك، انتقل إلى باريس ليقم فيها حتى العام ١٩٤٠. وعند وصوله إليها، كانت العاصمة الفرنسية تعيش الآلام والأوجاع التي خلفتها الحرب الكونية الأولى، غير أنها مع ذلك، كانت تعيش إحدى أهم الفترات الذهبية في مجال الفنون والآداب بمختلف الأشكال والاتجاهات. فقد كانت المدارس الفنية والطلائعية تولد مثل الفطر في مقاهيها وأحيائها. ومن جميع أنحاء القارة العجوز، كان يتوافد إليها فنانون وكتاب وشعراء حاملين بيعت عالم جديد يقوم على أنقاض العالم القديم الذي قوّضته الحرب الكونية الأولى. ورغم ذلك، فإن جويس فضل عدم الانخراط في الحياة الباريسية الصاخبة، متصرفاً انصرافاً يكاد يكون كلياً إلى عمله، مخصصاً ما تبقى من وقته لمائلته، ولنفر قليل من الأصدقاء.

ويعترف باور بأن فهمه كان محدوداً للعالم جويس، خصوصاً لرائعته «أوليسيس». كما أنه كان يفضل الكلاسيكية

والرومانسية على الأساليب الفنية الحديثة التي كان جويس يدافع عنها بحماس وقوة. ومع ذلك، استطاع أن يستحث مواطن بلده الذي أصبح من مشاهير الكتاب في أوروبا، على الإدلاء بآرائه في مجموعة من الكتاب الغربيين الكبار، وفي العديد من القضايا الفنية والأدبية التي كان نادراً ما يخوض في شأنها مع الآخرين. ويبدو جويس قسوة كبيرة تجاه بعض الشعراء والكتاب من أمثال يوشكين الذي يقول عنه، إنه «كتب مثل طفل ومات مثل طفل»، وتوماس وهاردي وساتج وآخرين، لكنه يشيد بأعمال دوستوفسكي ومارسيل بروست وأندريه جيد و. س. اليوت، وإيسن وارنست هيمغواي. وقد ظل باور يلتقي بجويس عدة مرات في الشهر الواحد لسنوات طويلة، مسجلاً خلال كل لقاء معه آراءه المذكورة. لذا يمكن القول: إن الحوارات التي أجراها معه مفتاح جيد لفهم عالم صاحب «وليسيس»، وسبر أغوار فنان عظيم أحدث ثورة هائلة في فن الأدب والكتابة خلال القرن العشرين.

المترجم

## I

في مرقص «Bullier» التقيت بجيمس جويس للمرة الأولى. ذهبت إلى هناك ليلة السبت لأنني كنت على موعد مع «Annette» الغسالة الشابة التي كانت تمرّ مرة واحدة في الأسبوع لكي تأخذ ثيابي للغسيل. وهي فتاة جميلة، وعنيدة، أصبحت في ما بعد «موديلا»، وانتهت حياتها بطريقة مأساوية.

واعتقد أن العيش في "اللاتيليه" هو الذي جعلها تهتم بالأعزب المتوحد الذي كتته في ذلك الوقت. أحياناً، وأنا أتحدث إليها كانت تسألني بأن تضرب برجليها قطع الفحم المتناثرة أمام الموقد لكي تلقي بها إلى الناحية الأخرى من الغرفة، وهي طريقة جدّ حاذقة، لكي تظهر لي أنها لا تجعل من طريقي في ترتيب البيت مسألة مهمة.

وبما أنها أعلمتني أنها تذهب للرقص كل ليلة سبت، فإني اقترحت عليها أن نلتقي في «Bullier» وهو مرقص شعبي في حي مونبارناس اختفى الآن، مثله في ذلك مثل كثير في الأشياء في باريس القديمة. لكن في ذلك الوقت كان يقع في أعلى جادة SAINT-MICHEL في جادة L'OBSERVATOIRE قبالة حدائق "لوكسمبورغ".

والمرقص نفسه كان بناية كبيرة يلج إليه مرتادوه بنزول المداخل، ذلك أن الطابق الأرضي كان تحت مستوى الشارع. في الداخل حلبة رقص محاطة بشرفة تدعمها أعمدة حديدية، وتحت هذه الشرفة تصطف طاولات ومقاعد حديدية. وكانت هناك فرقتان واحدة نحاسية، والأخرى وترية،

تبادلان العزف في كل ناحية من القاعة . ولم تكن الفرقتان من الصنف الأول ، ذلك أن المرقص كانت ترتاده بائعات المحلات التجارية الصغيرة ، كما كان يرتاده البعض من المثقفين الذين أتعبتهم المقاهي ، فأخذوا يجيئون إليّ هناك ، لكي يتسلّوا معجبين بجوّه المعفى عليه وبأثمانه الزهيدة . وعندما دخلت إلى هناك ، رأيت مجموعة من الناس جالسين حول واحدة من الطاولات ، بينهم كانت هناك صديقة لـ "JO DAVIDSON" . وقد حرصت على تجنّب الاقتراب منهم ، ذلك أنني ذهبت إلى هناك لكي ألتقي بـ «آنيت» وليس لكي أقضي السهرة مع مثقفين ، باتوا وكأنهم المصير الذي يترصّدي دائما عند المنعرج .

وكنت جدّ ملتهب ، وجدّ متهيج ، لأنني سأقضي السهرة مع فتاة جميلة كنت قد بدأت أحبها أنا الأعزب المتوحّد ، والتي إن أسعفني الحظ سأكون متيمّاً بها قبل نهاية الليل . كان الوقت يمرّ ثقيلاً ودائماً لا أتر لـ «آنيت» ، وذلك رغم أنني طفت أكثر من مرة في القاعة بحثاً عنها . وفي النهاية ، يائسا تماما من قدموها وجدّ راغب في العثور على من يساعدني على نسيان خيبي ، مررت في نهاية السهرة بالطاولة التي كانت تتحلّق حولها المجموعة التي كنت قد شاهدتها عند دخولي إلى المرقص . والسيدة التي أعرفها أشارت إليّ بأن ألتحق بهم ، وقدمتني إلى سيّد ضعيف البنية ، بقسمات لطيفة ، وعثنون على شكل القرن . وكان يضع على عينيه نظارات سمبكة .

- السيد جيمس جويس ! قالت السيدة .

كانت مفاجأة بالنسبة لي ، ذلك أنني لم أكن أعرف أنه في باريس . وفي آخر مرة سمعت الناس يتحدثون عنه كان يعيش في سويسرا . وعندما كنت أعيش في دبلن كنت قد قرأت «أناس من دبلن» ، وفي ما بعد «صورة الفنان شابا» ، لكن في ذلك الوقت كان الأدب الرومانتيكي هو الذي يهمني ، ولذا لم تدهشني كتبه كثيرا .

لك لقاء واحداً من كتابنا المهمين آثار فضولي . من ناحية أخرى ، كنت أحبّ الرجل وتحفظه ، وحساسيته ، ولطفه المعفى عليه . وهكذا وجدت نفسي جالسا إلى جانبه . سألتني إن كنت قادما من دبلن . وقد بلنا مغتبطاً عندما أجبته أنني كنت هناك قبل وقت قصير وطلب مني أن أذكر له أسماء من أعرف . لم ترق لي مثل هذه الأسئلة ، ذلك أنني جئت إلى باريس لكي أنسى أيرلندا عموما ، ودبلن مسقط رأسي بصفة خاصة .

قطعت حوارنا شابة أمريكية تدعى سيلفيا بيتش ، اقترحت أن نرفع كؤوسنا على نجاح الكتاب

الجديد لجيمس جويس ، تعني بذلك «اوليسيس» . عند منتصف الليل تفرقت المجموعة . ولكن ونحن نسير في الشارع اقترح على جويس أن نشرب كأساً أخرى في «LA CLOSERIE DE LILAS» في الناحية الأخرى من الشارع قبل أن نفرق . وقد حدثني عن الصعوبات التي اعترضته في العثور على ناشر لكتابه الجديد ، في حين استغرقت كتابته ثمانية أعوام كاملة . عقب تلك السهرة لم ألتق بجويس لبعض الوقت ، ثم تلقيت منه رسالة شفوية بواسطة صديق عرض فيها علي أن أزره في شقته بشارع «RENNES» .

بعد ذلك يومين ، ماراً أمامها في طريقي إلى سهرة في مرسوم في MONTROUGE صعدت إلى هناك عارضا عليه مرافقتي . في ذلك الوقت كنت اعتقد أن بإمكان الفنان أن يكون بوهيمياً ، خصوصا في الظروف المثيرة التي تتيحها مدينة مثل باريس . وقد بدا لي أثناء الوقت القصير الذي رأيت فيه جويس أنه يحيا حياة بورجوازية وأنه يلتقي بقليل من الناس .

وكنت أريد أن أقنعه بمرافقتي إلى السهرة في المرسوم ، والتي نظمها رسام يدعى فيدر ، وهو يهودي روسي تمكن من الإفلات من مذابح أوديسا ليصبح رساما في باريس . وهو يمتلك مجموعة رائعة من المنحوتات الزخمية ، واحدة منها من الصندل الأترجي اللون تمثل الشمس تسط سهاما من الأشعة على كل مساحة الجدار . وكان يجمع أيضا آلات موسيقية . وهذا الرجل الحثير والمهذب صاحب الروح النبيلة والمتهككة كان مضيفا رائعا .

وكنت أعتقد أنه في جو كهذا يمكن لجويس أن يستريح أو يشرب كأسا ويثرثر مع الفتيات ، غير أن عائلته استقبلتني بطريقة سيئة ، خصوصا عندما عاينت أن جيوي كانت مليئة بالقناني . وبما أن بصر جويس كان ضعيفا جدا في ذلك الوقت ، فإن الأطباء منعوه من الشراب . وبالنسبة لعائلته كنت السكير الأيرلندي الذي قدم ليدعوه إلى مكررة سلتية (متعلق بالسلتية) . وقد انحنى ابنه على الكرسي الذي كنت جالسا عليه مباعدا ما بين ساقيه ، وكأنه يريد أن يقول لي :

« متى تخرج من هنا؟ »

وكان وضعا مربعا ، لذا قررت أن أنقل نفسي منه بأقصى سرعة ، وخاضعا للعاصفة المنذرة بالانفجار رفض جويس دعوتي . سارعت بالانصراف وأنا سعيد بالتخلص من ذلك الجو الخانق . وقد رافقتني جويس حتى الباب . وعند بلوغي قرص الدرج استند إلى الجدار ليقول لي بصوت شاك لكنه مازح :

- «أنت تعلم أنني إنسان ذكي، لكن لا بد أن أتأقلم مع أشياء كهذه»، ثم أضاف مبتسماً بأننا سوف نلتقي حتماً ذات يوم.

موقفه ذلك جعلني أتصور أنه يمكن أن يقاد بسهولة ويسر. لكن عندما خبرته جيداً، وتعرفت على عائلته وأدركت الخطر الجسيم الذي كان يتهدّد بصره، غيّرت رأيي. ثمّ التقيت به بعد ذلك بوقت قصير في شارع «BAC». وذلك عندما دعاني إلى شقته المعتمة ذات النوافذ الحديدية. وللتوّ أصبحت صديقاً كبيراً للعائلة ولزوجته نورا بالخصوص، والتي أدركت أنني لا أرغب حقاً في جرّ زوجها إلى سهرات خمريّة، وإني لا أبالغ في الشراب.

وعاجزاً عن البقاء في مكان محدّد، كان جويس يغيّر مكانه طوال الوقت، للضرورة أحياناً، واستجابة لطبيعته في غالب الأحيان. بعد ذلك انتقل إلى شقة مريحة، جيدة التهوية، تقع قبالة برج أيفل، وقد أديت له فيها العديد من الزيارات.

وكنّت أحتاط ألا أذهب إلى هناك قبل نهاية الظهيرة، وهو الوقت الذي يغادر فيه جويس مكتبه، ليدخل إلى قاعة الجلوس مرتدياً بدلة العمل، البيضاء القصيرة، والتي لا تختلف في شيء عن بدلة طبيب الأسنان. ثم ينهار على الكرسي مطلقاً زفرة طويلة تنطلق من القلب. وكانت زوجته تقول له: «بحق الله يا جيم، انزع عنك هذه البدلة!». غير أنّ الجواب الوحيد الذي تلقاه منه هو ابتسامته التي تشبه ابتسامة الموناليزا، ثم يلقي عليّ نظرة مفعمة بالدعابة والظرف من خلال نظراته السميكة.

بعد ذلك، خلال السهرة، كان من عاداته أن يذهب إلى «Triasons»، وهو مطعم فاخر يقع أمام محطة مونيرناس، ليتناول عشاءه. في هذا المطعم، التقيت بـ«مراي لورينسين»، التي توقفت عند طاولتنا لتتحدث إلى جويس. كنْتُ معجباً بأعمالها، ومفتوناً بالفتيات الشابات الهشات، وذوات الحساسة المفرطة، التي كانت ترسمهن. لكنني فوجئت أنا الذي كنت أتصور أنها شبيهة بموديلاتها عندما وجدت نفسي أمام امرأة ثقيلة الجسد، بملامح ذكورية. وحسب الإشاعات كانت ماري لورانسين تفضل الرياضيين، لاعبي الكرة والدراجين. قالت لجويس:

- سيد جويس.. أريد أن أرسم ابتك. قل لها أن تأتي إلى مرسمي الأربعاء المقبل، في الساعة الحادية عشر صباحاً.

واعتقد أنه عندما وصلت لوسيا (ابنة جويس) إلى المرسم، وجدت ماري لورانسين ممّدة في

غرفة ومسدلة الستائر، شاكية من صدام سببته لها «قنبلة» الليلة البارحة. لذا أجلت الموعد معها. وأنا لم أر أبدا «البورترية»، وهذا أمر مؤسف ذلك أن لوسيا، بلامحها المرتابة والطفولية، كان يمكن أن تكون موضوعا جيّدا للماري لورانسين.

عند عودته إلى شقته الكاتبة بـ «Square Robiac»، كان من عادة جويس أن يكون متهيثاً للحديث والنقاش، وله مزاج جد اجتماعي. وكنت أجدّه، وبجانبه قنينة «Saint-Patrice»، شرابه الأبيض المفضل والذي اكتشفه عند قضائه لإحدى العطل في منطقة «Midi De La France». وفي الحين نشرع في الحديث حول أشياء كثيرة ومختلفة. غير أن موضوع حديثنا الأساسي كان الأدب بطبيعة الحال، وهو الشيء الذي يجمع بيننا. وفي المعنى العادي للكلمة لم يكن جويس فصيحاً. وفي الحقيقة كان رجلاً جدّ صموت.

«الصمت والمنفى والخيلة»، كانت الأسلحة التي كان يتباهى بها، على الرغم من أنه يتوجب عليّ أن أقول إنه لم يقدم دليلاً يمكن أن يقنع الناس بأنه يمتلك السلاح الثالث. لقد كان صريحاً بشكل عجيب، ولا علاقة له بالمكنر، أو بالخداع، لا من قريب ولا من بعيد. لكن الحقيقة أن الرجال الصموتين ربما يكونون محتالين أكثر من الثرثارين. وخلال نقاشاتنا، كنت أتكلم أكثر منه، وأعتقد أن فكري التحليلي هو الذي -للغربة- قوى صداقتنا. وعندما أعطاني جويس مخطوط «أوليسيس» أخذته، وكان ثقيلاً مغلفاً بورق الصرّ. وأنا اجتاز الطرقات المزدحمة بالتاكسيات عائداً إلى مرسمي، كنت أرجف طوال الوقت مذعوراً من أن تدهسنى سيارة أو أن أفقد المخطوط. ولكن عندما شرعت في قراءته، أدهشتني حدائثه وأسلوبه الجديد، وأحسست أنني ضائع وسط زوابع نثره المعقد، دون أن أدري أن تلك الحادثة قد وقعت فعلاً أم لا، أو أن ما حدث لم يكن غير وهم من الأوهام السلّية. وفي الحقيقة كنت قد أغضبت جويس في ما بعد عندما شرعت في التحقيق بطريقة دقيقة حول ما حدث بالفعل خلال لقاء «بلوم ب: غيتري ماكديويل» على الشاطئ. واذكر أن جويس قال لي:

- لم يحدث أي شيء، كل شيء حدث في خيال بلوم.

وبعد أن قرأه، وضع «H.G. Wells» نسخة من الطبعة الأولى، كانت مجلدة بشكل سيئ، حتى أن الأوراق تناثرت على الأرض، وشعر - كما حدث البعض بذلك - أنه قمع ثورة كانت في طور الانفجار.

غير أنني كنت أعلم أن تلك الثورة كانت قد اندلعت ولم يعد باستطاعة أحد إيقافها . متخذاً من المدينة التي ولد فيها، والتي كان كارهاً لها في الماضي، غير أنه أعاد ابتكارها ليحبها من جديد، كان جويس قد خلق واقعياً جديدة، في جو كان في الوقت نفسه مزيجاً متساوياً من الواقع والحلم . وبشأن مسألة التماثل الشهير مع «الأوديسة» لهوميروس، وهوتماثل كنت وضعته شخصياً موضع الشك- أتذكر أن جويس أخذ كمثال على ذلك فصل «جنيات البحر» الذي يوجد في «ORMOND BAR» على الأرصفة . وقارن النادلات في البار بجنيات البحر عند هوميروس ، ملاحظاً لي أن النادلات بتصفيفات شعرهن المنجزة بعناية، ويزيتهن وفساتينه البضاء لسن جميلات في النصف الأعلى من الجسد . أما على مستوى الجزء الأسفل فهن يرتدين تنورات قديمة، ويتعلن أحذية بالية، وجوارب مرقعة .

مرة أخرى، وبما أنني أبدت إعجابي بالجملة التالية: «تالاتا . تالاتا . . إنها أمنا الكبيرة واللطيفة»، ألقى عليّ جويس نظرة جانبية وقال: «اقرأ الجملة السابقة لما ذكرت . فلقد كتبت: «البحر النخامي. البحر القلوص- الخصوي»، وهناك حيث يصف هوميروس جيادا ممراحة، ورجالا وسيمين، ونساء جميلات، وآلهة وآلهات، تدور أحداث «أوليسيس» كما نعلم في شوارع قلرة، بين نساء مهملات، وفي بارات مزدحمة بالسكيرين، وكل هذا يصل إلى الذروة في فصل « CIRCE » في « NighTown » .

احتفظت من شبابي بذكرى غائمة عن محلات البغايا، التي تقع في حي سبي السمعة، بعدد من المنازل ذات سقوف من القش حيث كل شيء كان مباحاً، وحيث كانت تتسكع نساء، بالأحرى عجائز، يرتدين أقمصه سوداء . وإذا ما أنت نهضت لكي تتحدث إلى أحدهن، ويمعجزة، هنّ وحدثن قدرات على معرفة سرّها، تجد عند عودتك إلى مكانك، كأس الويسكي الذي طلبته وقد تحوّل إلى كأس ماء، في حين، كانت هناك فينوس ريفية عمدة في آخر القاعة وبجانباها شمعة ملتهبة بالقرب من فراش الزوجية .

برغم هذه الذكريات المنفرة، فإنه كان مهما بالنسبة لي أن يعود إيرلندي قادم من زيوريخ إلى باريس ومعه عمل أدبي عظيم، مكتوب بلغة حديثة، وموضوعه المدينة التي ولدت فيها . وفي الحقيقة، لأنني كنت دون شك فخوراً بذلك العمل، وليس بإخراج جويس من حياته البورجوازية، فلاني حاولت أن آخذه معي إلى السهرات في المراسم . راعباً في تعريفه على أصدقائي .



ذات مساء، كان لنا حوار حول خصائص «Syngé». وكان جويس قد تعرف عليه لما سكن في شارع «Assas»، غير أنه كان يرى أنه شخص من الصعب معاشرته.

- إنه يتأجج ويغتاظ من أجل لاشيء. أتذكر أنني ذهبت إليه ذات مرة لأقترح عليه قضاء ٤١ يوليو/ تموز (عيد الثورة الفرنسية- المترجم) في حديقة «Saint-Cloud». غير أن «Syngé» اغتاظ جداً من فكرة قضاء يوم عطلة مثل- حسب التعبير الذي استعمله- أي بورجوازي يشارك في نزهة على العشب ورفض الذهاب معي. وفي الحقيقة نحن كنا نتوتر جداً ونحن نتناقش، حتى أنني قررت في النهاية عدم مقابله.

سألته:

- وما هو رأيك في عمله الأدبي؟

فأجاب:

- إنه لا يهمني، ذلك أنني أعتقد أنه يكتب بلغة مصطنعة وغير واقعية، تماماً مثل شخصه. بالإضافة إلى ذلك، وحسب تجربتي، أرى أن الفلاحين في أيرلندا مختلفون جداً عن الفلاحين الذين في أعماله الأدبية. فهم قساة ومحتالون ومبتذلون في لغتهم وأنا لم أسمع أبداً واحداً منهم يتكلم اللغة التي يستعملها «Syngé» اسمهم.

ورددت عليه قائلاً: «لكن من المؤكد أنه أخذ ذلك من مكان معين. ففي غرب أيرلندا مثلاً، سمعت جملاً مدهشة. أتذكر أنني طلبت ذات يوم من فلاح في خليج «Costello» إذا ما كانت هناك فقعات، فصاح بي: «فقعات؟ أكيد أنها نائمة هناك مشدودة إلى بعضها بعضاً مثل أصابع اليد، وأنها تتدفق بأشعة الشمس على الصخور».

هذه الجملة بدت لي وكأنها واحدة من جمل «Syngé». وأنت تتذكر خطبة «Mary Byrne» في «أعراس المبيض» حول الملكات الكيبرات وهوسهن بتنظيم حفلات الزواج، واللقاءات. وفي النهاية يقول «Syngé»: «وطوال النهار هنّ يرتدين فساتين من الحرير البراق، وأقمصة بيضاء لليل». وردّ جويس محتجاً: «ولكن متى سمعت أحداً يعبر بمثل هذه التعابير؟».

- المسألة هي أن نعلم إن كان لا بد أن يكون الأدب واقعياً أو أن يكون فناً فقط.

وأجاب جويس: «لا بد أن يكون الحياة. وثمة شيء لم أستطع أن أتعود عليه خلال فترة شبابي ألا وهو الفرق بين الحياة والأدب. أتذكر صديقاً ذهب ليستقر في الغرب (يقصد غرب أيرلندا-

المترجم) وعاد من هناك بخيبة مرة. وقد قال لي: «لم أسمع ولو جملة واحدة من جمل «سانج» طوال الوقت الذي عشت فيه هناك!». مثل هذه الشخصيات لا توجد إلا على خشبة «المسرح الوطني الأيرلندي». لكن خذ شخصا مثل إبسن. . فهذا مسرحي حقيقي بالنسبة لك. انه يكتب مسرحيات جديدة حول المشاكل التي تهم جيلنا. .

ومندهاشا صحت فيه قائلا: إبسن؟ لا يمكنني أبدا أن أقارن بين إبسن وسانج، ذلك انه يوجد في مسرحيات إبسن شيء يشع للغاية وخاصة تلك التي تدور أحداثها في ضواحي المدن، وفي تلك الشخصيات المضجرة التي تعيش في الأحياء الخلفية التافهة في حين ان شخصيات سانج هي في رأيي كائنات رائعة تعيش في وئام مع الطبيعة. وهذا ما تدلل عليه جمل مثل: «مع الربيع الذي يصعد على الأشجار»، أو «قمر جديد في السماء»، أو «مطعم ريفي على طريق المعرض». إنها شخصيات خارقة، وجسورة وجدّ مختلفة عن شخصيات إبسن التي تقضي حياتها في العيادات، أو في حضور اجتماعات مجلس المدينة. شخصيات مزعجة ومكبوتة تمثل طبقات البورجوازية في أي مدينة. . . .

وسألني جويس: «وما رأيك في الدكتور ستوكمان في «عدو الشعب». أنت لا تستطيع أن تنكر أنه شخص جيّد».

- انه شجاع حسب طريقته. بل انه شخص جميل لكن هناك نقص فادح على مستوى الشعر في المسرحيّة. كل تلك القصص حول المجاري الملوثة، وحول قنوات المياه الفاسدة والحمامات الاستشفائية «وجموع العاجزين والمرضى». . .

ورد جويس:

- أنت لم تفهم شيئا من المسرحية، توزيع المياه الملوثة، وقنوات المياه الفاسدة، وكل هذا الذي أنت تتحدث عنه، هو رمز ما يعارضه الدكتور ستوكمان وهو يعني بذلك أن كل الينابيع الروحية والفكرية مسّمة. أنت لا تستطيع أن تنكر أن الدكتور ستوكمان شخصية أكثر حداً من شخصيات «سانج»، وأن شخصا يناضل ضد سياسة المدينة الفاسدة موضوع أكثر أهمية من أولئك المبيضين الصياحين والتقاعين ومن أولئك العاطلين نصف المجانين. . . . قلت له:

- أنا أطرح السؤال على نفسي. أطرحه بكل جدية، وفي الحقيقة إذا ما كانت ذاكرتي جيدة،

فإني أعتقد أن سانج كان يكره مسرحيات ابسن، فهذا الأخير يعالج ما يسميه سانج بـ «المواضيع الشائنة والمخجلة» بعبارات حزينة ودونغا لون، في حين أن في المسرحية الجيدة كما يقول سانج لا بد تفوح كل إجابة بالتفاح والجوز.

وهز جويس رأسه ثم قال:

- أنت لم تفهم شيئاً، لا من نواياه ولا من عمقه السيكولوجي، وهو ما يتعارض مع الرؤية الرومانسية لسانج. أنت لم تفهم أيضاً كم هي مبهرة دراساته للحياة الحديثة، حيث استطاع أن يستبطن أعماقا سيكولوجية جديدة، وانطلاقاً من ذلك أثر في جيل كامل من الكتاب. ولكن هل أثر سانج في كاتب ما؟ لا أحد تأثر به سوى بعض كتاب الدراما الذين يحاولون العمل مع المسرح الوطني الأيرلندي متخذين كمواضيع، فكاهيين قرويين، شخصيات آملين من خلالها إضحاك الآخرين.

- ولكن هل إضحاك الآخرين أمر سيئ؟ في الحقيقة الرصانة المضجرة بصفة قاتلة عند ابسن هي التي تنفرتني، وطريقته في النظر إلى الحياة، كما لو أنها ميدان قتال، تتجابه فيه أفكار الشوم التي هي أفكاره.

- أنت لم تفهمه كما سبق وأن قلت لك، كرر جويس. أنت لا تأخذ بعين الاعتبار الفكرة التي تحركه. إن هدف مسرحية مثل «بيت الدّمية» كان تحرر المرأة الذي أحدث أكبر ثورة في عصرنا في العلاقات الأكثر أهمية، أعني بذلك العلاقات بين النساء والرجال. ثورة النساء ضد فكرة أن يصبحن مجرد أدوات في أيدي الرجال.

- وهذا أمر مؤسف، ذلك أن العلاقات بين الجنسين فسدت الآن. فلقد سمح أن يحل مفهوم ثقافي محل عامل بيولوجي، والنتيجة في نهاية الأمر أن لا أحد من الجنسين يشعر أنه سعيد.

- العلاقات بين الجنسين هي الآن في موضع مختلف. وأنا لا أعرف إن كانا أكثر سعادة، أو أكثر تعاسة من ذي قبل. وأظن أن هذا يتوقف على الأشخاص، غير أنني أعرف أن ابسن كان له تأثير حاسم على الجيل الجديد. وفي الحقيقة يمكن أن نقول إنه هو الذي كوّن هذا الجيل، وأفكاره أصبحت جزءاً لا يتجزأ من حياتنا حتى وإن كنا لا نعي ذلك. . .

- يمكن أن تكون على حق، ولكنني أمقت جفاف طبع ابسن، والمسرحيات التي كتبها، لذا لا يمكن أن أكون متفقاً معك. بالنسبة لي اللغة لها أهمية جوهرية، لذا أنا أعشق سانج وأعشق

لغته الرائعة .

- ولكن لغته هي التي تنفّرني . جملة الطويلة المثقلة أكثر من اللازم والتي على الممثلين أن يتلفّظوا بها بصعوبة وعسر ، متسائلين ، كما أظن إن كان باستطاعتهم بلوغ نهايتها ، وخطبه المزهرة التي تعرقل السياق الدرامي . كل هذا استعمال سيء لحشبة المسرح . خذ كاتباً مسرحياً مثل شيريدان صاحب الجملة القصيرة والسريعة والتي تنفجر مليئة بالأفكار الجيدة . انه لا يهذر أبداً .

- ذلك خطأ الممثلين ، إذا لم يكن باستطاعتهم الوصول إلى آخر الجملة . بالنسبة لسانج تبدو لي الجمل كما لو أنها تسيل بطريقة طبيعية إذا ما نحن لمسنا النبرة والحالة الفكرية للناس المفروض عليهم التلفظ بها . في هذه الجمل هناك عزّة النفس ، والانفعال واللون وقوة الشخصية . أنا أكره المسرحيات التي تشبه خطبا متواصلة . كل هذا يمكن أن يكون مضجراً .

- المسرح هو فن الفعل المعبر ، وليس علينا أن نحاول خنقه كما يفعل سانج . مقابل ذلك الحوار عند ايسن هو دائما ذكي وصحيح . أعتقد أن رومانسية سانج هي التي تمجذبك . ربما تكون على حق ، ذلك أن السؤال الذي يطرح نفسه هو التالي : هل تم خلق فن جديد بهذا الاسم ، ولم يكن رومانسياً ؟ كل شيء يتوقف على ما تسميه فناً . . أليس كذلك ؟ وحسب رأيي هناك أشكال متعددة للفنّ ، كما أن هناك أشكالاً متعددة للحياة .

- انه بهذا الشكل أو ذاك ، السكر بأن تكون سكارى دائماً ، كما يقول رامبو . أن تكون سكارى بالحياة . أليس الفنان هو الذي يكون سكرانا دائما بالحياة ؟ !

- انه الجانب العاطفي من المسألة . . . لكن هناك أيضا المفهوم الثقافي الذي يقود إلى تشريح الحياة ، وهذا هو ما يهتمني أكثر في الوقت الراهن . أن نبحث عمّا تبقى من حقيقة في الحياة عوض أن ننفضها بالرومانسية ، وهذا موقف خاطئ على طول الخط . في روايتي « أوليسيس » حاولت أن أؤسس أدبا انطلقا من تجربتي الشخصية ، وليس انطلاقا من فكرة مسبقة أو من إحساس عابر أو طارئ .

- أرى أنك كنت تكتب أفضل لما كنت رومانسيا . . . مثل « ديدالوس » .

- انه كتاب فترة شبابي . . . أما « أوليسيس » فهو كتاب فترة نضجي . وأنا أفضل الفترة الثانية على الفترة الأولى . " أوليسيس " عمل يرضيني أكثر من الأول ذلك ، أن الشباب فترة تعذب فيها أنفسنا وليس باستطاعتنا أن نرى بوضوح . أما في « أوليسيس » ، فقد حاولت أن أرى الحياة

بوضوح، وأن أفكر في الحياة كما لو أنها شيء كامل. إن " أوليسيس " كان دائماً بطلي المفضل. نعم، هو كان كذلك حتى في فترة شبابي القلقة، غير أنه كان عليّ أن أعيش نصف العمر لكي أدرك التوازن الضروري للتعبير عن ذلك، إذ إنّ فترة شبابي كانت موسومة بالعنف بصفة استثنائية. كانت صعبة وعنيفة.

— حياة كل إنسان صعبة وعنيفة حسب اعتقادي. ذلك اليوم كنت أنظر إلى بندول إيطالي في نافذة محل لبيع الأشياء القديمة. وقد رأيت هذه الكلمات مكتوبة بالعرض على الساعة: « كل واحدة تجرح والأخيرة تقتل ».

— كل واحدة تجرح والأخيرة تقتل... هذا شيء رائع... وعليّ أن أسجل هذا حتى لا أنساه... قال جويس.

## II

كان جويس يمقت الذهاب إلى أيّ مطعم. ولم يكن يحبّ غير المطاعم القليلة التي تعود على ارتيادها، رافضاً رافضاً قاطعاً الدخول إلى المقاهي الشهيرة التي يرتادها الفنانون، والكتاب، والشعراء في حي مونبارناس. فإذا لم يذهب إلى « TRIANONS » فإنه يتناول طعام العشاء مع عائلته عند « Francis »، بمواجهة نهر « السين » و« برج إيفل ». بعد المسرح، كان يتوقف هناك قبل العودة إلى شقته. ذات مرة، أردت أن أغتير عاداته فدعوته إلى مطعم بالقرب من « Madeleine » متخصص في النيذ، والأطعمة الخاصة بمنطقة « الألازاس ».

ورغم أن هذا المطعم كان استثنائياً، فإن جويس اغتاظ وعيست سحته. ومرة أخرى، ذهبنا إلى مطعم شهير في حي مونمارتر. وبينما كنا ننتظر شغور إحدى الطاولات، تعرف فرنسي على جويس وصاح بصوت عال بأنه عبقرّي. وبما أنه لم يكن في تريانون، مطعمه المحبذ، فإنه أحسّ بأنه ليس مرتاحاً. قرب الباب، لاحظت أن هناك امرأة كان يتوقف أمامها كل الرجال لكي يتحدثوا إليها بطريقة ودّية للغاية، حتى أن كل واحد أخذ يتساءل: ربما تكون ممثلة أو مغنية شهيرة. وفي النهاية، اكتشفنا أنها تدير محلاً معروفاً للبقاء بالقرب من هناك. وكانت شخصية من شخصيات ذلك الحيّ، إنها تعرف كل مواهب آخر فتاة جميلة دخلت إلى السوق. ومثلما لاحظ لي جويس، فإن دقة حقيقة لن تحظى بمثل ذلك التقدير والاحترام اللذين تحظى بهما.

وكان جويس يمقت كل ما له علاقة بـ « البوهيمية »، وكان يظهر دائماً احتقاره لكل المتعلقين

بذلك . ويوما ما سألته عن المكان الذي يحب أن يقضي فيه عطلته ، فأجابني بغلظة : « في مكان حيث الناس الشرفاء يحصلون على لقمة العيش بطريقة شريفة ! » . وكان يبدو أنه جدّ متعلق بحياة منظمة . وقد اعتبرت موقفه هذا كردة فعل ضدّ الحياة التي كان يعيشها قديما في دبلن ، وضدّ البؤس وصعلكة جيله ، التي سمعنا عنها الكثير من القصص التي رواها أناس عرفوه في تلك الفترة .

ف ذات مرّة مثلاً ، التقى بأصدقائه في الشارع ، وطلب منهم جميعاً أن يأتوا يوم السبت إلى أسفل «Grafton Street» ، ومع كل واحد منهم ورقة بجنيه واحد . وقال لهم بأنّ هناك شيئاً ملحقاً للغاية لابدّ أن يسمعوه . يوم السبت التالي ، جاء البعض منهم ، فسألهم جويس : « هل أتى كل واحد منكم بجنيه ؟ » . فلما أظهروا له ذلك ، ردّ عليهم : « الآن ، علينا أن نذهب لتناول طعام الغداء عند «JAMMET» كان جاميت في ذاك الوقت مطعمًا معروفًا جدًا ، وغالياً جدًا في دبلن ، وكان على بضعة أمتار فقط من مكان الموعد . كانت هناك حكايات كثيرة من هذا النوع تروى حول حياة جويس شاباً . لكن في باريس ، كان يعيش حياة سطحية للغاية ، ومحبوساً طوال الوقت تقريباً داخل شقته .

مرة ، طلبت منه أن يلتقي بـ «جو دافيدسون» ، غير أنه لم يكن من السهل تنظيم هذا الموعد ، ذلك أن جويس طرح عليّ العديد من الأسئلة حوله قبل أن يقبل بلقائه . كنت أريد أن أختار مقهى في سانت جرمان كان يرتادها بعض الكتاب الأمريكيين مثل همنغواي وآخرين ، وبعض البورجوازيين الفرنسيين من قاطني الحيّ ، مكاناً لذلك اللقاء ، غير أن جويس رفض عرضي رفضاً قاطعاً ، واختار مقهى صغيراً يقع في زاوية شارع «BAC» وجادة سانت جرمان . هناك انتظرنا ، شبعاً متوحداً على رصيف مقفر ، على بعد ثلاث دقائق سيرا على الأقدام من الأماكن المشهورة التي يرتادها أصحابه وفيها يلتقون .

وفي الحقيقة ، حتى وإن كان مشهوراً ، فإن الحياة التي كان يحيها ، كانت حسب المعايير الاجتماعية ، منغلقة انغلاقاً كلياً على العناصر الخارجية . في واحدة من المرات النادرة وكُنّا جالسين في مقهى معروف بالضفة اليسارية ، أشار له بعض الكتاب الأمريكيين كانوا جالسين بالقرب منا- وأظنّ أنه يعرف البعض منهم- بأنّ نلتحق بهم . فأجابهم بكلمة واحدة بأنه جالس مع زوجته ومع أصدقائه ، لذا هو يعتذر عن تلبية دعوتهم . في أيّ مكان يذهب إليه ، كان يتصرف بمثل هذه الوقاحة . وإذا ما حيّا أحدهم في مطعم ، أو في مسرح ، أو في أي مكان عام آخر ، فإنه

يتخلّص منه بأقصى السرعة ليعود من جديد إلى وحدته .

وعندما نكون بصدد الحديث إليه ، فإنه من المستحيل ألا نشعر في بعض الأوقات ، أن الحوار يلعب بالنسبة له دور الطباقي لأفكاره الخاصة التي تمضي في طريق مختلف تماماً : هو يكتب في ذهنه «العمل في حالة تقادم» . ذات مساء ، في لحظة غيظ عابرة صحت فيه بينما كان يملأ كأسه في سهرة من سهراته :

- أنت رجل بلا حرارة!

ولا أنسى أبدا دهشته :

- أنا رجل بلا حرارة !؟ ردّ عليّ .

خلال السهرات التي اعتاد إقامتها في شقته ، أترف أنه كان يتصرف بطريقة مختلفة خصوصاً عندما . بضيافته الايرلندية السخية . يشرع في التحرك بين ضيوفه ، ودوداً ومرتاح النفس . وكان ضيوفه هم أنفسهم في ذلك الوقت : سيلفيا بيتش ، وهي سيدة مفعمة بالنشاط والحيوية ، أصيلة «انجلترا الجديدة» ، ولها اهتمام عميق ، يكاد يكون مقتصرأً ، على جيمس جويس وأعماله . وأديان مونييه ، صديقة سيلفيا بيتش ، وزوجان أمريكيان .

وقد التقيت بادريان مونييه لأول مرة في واحد من المطاعم الأنيقة في الشانزليزيه ، يقع وسط الأشجار بالقرب من شارع « Boissy d'anglas » . كانت سيدة فارعة القامة ، مثيرة للاهتمام من النظرة الأولى ، وفي ذلك المساء كانت ترتدي ثوباً أسود شبيها بثوب راهبة . وهذا ما تركني في حيرة من أمرها إلى أن قيل لي إن ثوبها هو الزي الرسمي للشيوعيين . وعليّ أن أترف أنها بدت لي بلا موقع في مثل ذلك المكان . لكن عندما كانت تأتي إلى سهرات جويس ، فإنها كانت ترتدي فستاناً أسود عادياً ، وكانت تلوح لي من صنف أولئك الفرنسيين فاقدى الحسامة تجاه الانفعالات ، والذين ليسوا استثناء ، لكنهم لا يمكن أن يكونوا متفقين مع الآخرين في الآراء . وكانت تدير مكتبة : « LE NAVIRE D'ARGENT » في شارع أوديون ، قبالة مكتبة سيلفيا بيتش . ورغم أننا التقينا أكثر من مرة خلال سهرات جويس ، فإني أعتقد أنه لم تنشأ بيننا أية رابطة . عند منتصف الليل ، كان جويس يجلس أمام البيانو ، ويجهد نفسه لكي يمرر أصابعه على المفاتيح . وبصوت صادح ، خفيف وجميل كان يغني الكثير من الموشحات الغنائية الايرلندية يمتزج فيها الرومانسي بالأغنية المأساوية وبالأهجرة والتي كانت المنبع السري لخياله .

والشيء المثير للاستغراب، أنه حتى في هذا الجو الخالي من أي تكلف أو تصنع، فإن الضيوف لا ينسون أبداً، أصدااء مجده. فكانوا دائماً يقرأون النصوص النقدية المخصصة لأعماله، والتي كانت تظهر في العديد من المجلات الأدبية. وبين الكتاب والمثقفين الآخرين الذين كانوا يجلسون في المقاهي كانت أعماله موضوعاً للمناقشة. حتى سولا، الإسباني الذي لا يعرف كلمة واحدة من اللغة الإنجليزية، كان قد سمع أن «أوليسيس» عمل أدبي جدّ مهم، وكان يلاحقني طوال الوقت طارحاً عليّ أسئلة حول الكتاب قائلاً لي: «هل هناك حقاً شخصية تُدعى «مولي بلوم» تركت شخصاً يحلب ثدييها في كأس شاي؟»

ووفق المبدأ، كان جويس يرفض إجراء حوارات مع الصحافيين، وعندما طلبت منه أن يوضح لي سبب ذلك، همهم بكلمات عن تسرعهم في تقديمك في صورة خاطئة. غير أنه يبدو لي اليوم أن السبب الحقيقي هو رغبته في أن يظلّ مسريلاً بالغموض ويبقى صعب المراس. وفي حين كان أغلب الفنانين شرهين للدعاية، كان جويس يجهد نفسه لكي يقرّ منها ويتحاشاها. مع ذلك، ورغم الحاجز الصلب الذي كان يقيمه بين نفسه والعالم الخارجي، فإنه كان يقوم أحياناً بأعمال غير مرقبة وغير متوقعة من جانبه. ذات يوم وأنا أتأهب لدخول شقته، التقيت في المداخل زوجين غربيين كانا بصدد المغادرة، وكان واضحاً أنهما ينتميان إلى البوهيميين. كان الزوج شاباً يشعر أشعث أما الزوجة فكانت من صنف الفتيات اللاتي يزعم أنه - أي جويس - يكرههن. سألتها عنهما، ذلك أن رؤيته مع غرباء كانت حدثاً غير عادي بالنسبة لي، لكنه أنكر أنه يعرفهما.

- ماذا يريدان؟ سألته بفضول واضح

- إنهما يريدان ترجمة «أوليسيس»

- وهل أعطيتهما موافقتك؟

- نعم

- ولكنك لا تعرف شيئاً عنهما وأنت لا تدري من هما؟ - فكيف تعطيتهما موافقتك إذن؟

- كثير من الناس يأتون ليطلبوا موافقتي على ترجمة «أوليسيس» وأنا أوافق دائماً. . .

- دائماً؟ قلت

- «نعم. . . ذلك أنني أعرف أن لا أحد منهم سيفعل ذلك». ردّ باسماء. تلك الملاحظة هي

التي كشفت لي، مع جملة من الملاحظات الأخرى، احتقاره للناس الذين لا يعتبرهم فنانين



جديين قادرين على القيام بعمل حقيقي وجاد وهو ما يتطلبه كل عمل فني، «أناس ينأمون طوال النهار ويتسلّون كامل الليل»، كما يقول همنغواي. السبب الآخر الذي جعله يتجنب العلاقات الاجتماعية هو أن هذه العلاقات يمكن أن تجهز على قدرته على العمل في تلك الغرفة المملوءة بالكتب، وبالصحف القديمة، والتي لا يدخلها أحد.

وفي الحقيقة، فإنه خلال السنوات التي تعرفت فيها على جويس، لم أراه أبداً متشغلاً بشيء آخر غير الكتابة، حتّى في ذلك اليوم الذي مررت به بغتة وقت الشاي، وجدته يعمل في قاعة الأكل خلف الحاجز البلوري. وكان مكتبه مزدحماً بالمخطوطات. كل مخطوطة مكتوبة بحبر مختلف. . . وكان ذلك هو عمله الأخير «WORK IN PROGRESS» ذات مساء كنت معه عند «FRANCIS» قرب الأبواب المتحركة حين دخلت مجموعة من النساء الأنيقات يرتدين معاطف من الفرو، ويزين أيديهنّ بالجواهر، وكان العطر ينبعث منهن. وقد بدا جويس وكأنه متجاهل لوجودهن.

وأنا بدأت أسأله عن طبيعة الرجل، وإنما عن نوع الرجل الذي كان، ذلك أنني عندما أحاول أن أحلل شخصية جويس، أجد نفسي أمام شخصين: الشخص الأول هو الذي في «ديدالوس» والثاني هو الذي في «أوليسيس» وعندما أفكر في الأمر، فإن جويس الذي يرد إلى ذهني هو ذلك الذي انكشف لي من خلال المقال القصير، لكن المعبر عن «JAMES GLARENCE» «MANGAN» المنشور عام ١٩٠٢. وقد عرفت أنه كان معجباً بشخصية «MANGAN» الغريبة والتراجيدية، ليس بعمله الأدبي الذي لم يعرف خارج حدود الجزيرة التي ولد فيها، وإنما بشخصيته وبطريقته التي تكاد تكون غريبة. وفي الحقيقة، عندما قرأت ذلك المقال أدركت للمرة الأولى ثنائية شخصية جويس. وبالفعل، فإنه حتى وإن كان المقال قد كتب بعقلية رومانسية/ وبشر نلمس فيه تأثير «PATER»، فإننا نلاحظ أن جويس شرع في شن هجماته الأولى على الرومانسية والتي لم يكن قد تحرر منها بعد، واعتقد أنه منذ ذلك الوقت، بدأ فكره يؤسس للوضعية الجديدة التي انبثقت من التجربة التي خاضها في «TRIESTE»:

الكفاح من أجل الحصول على لقمة العيش. الشاب الطموح جداً الذي كان عليه أن يتعذب، لأنه كان مفروضاً عليه تعليم اللغة الإنجليزية مقابل مبالغ زهيدة. وأتذكر أنه روى لي ذات مرة بشيء من المرواة حادثة وقعت بينما كان يعطي درساً في اللغة الإنجليزية لشابة إيطالية. بعد الانتهاء

من الدرس كان جويس يتأهب للخروج لما ربت الفتاة على كتفه، مشيرة إلى بندول الساعة الذي كان فوقه لتقول له إن هناك ٥ دقائق ضائعة .

مثل هذه الأحداث، التي كانت تقع يوميا، كانت تغيظه من الآخرين . ورغم أنه أمضى الجزء الأكبر من حياته في القارة العجوز، فإن هذه الأخيرة لم تكن تهمة . كان خياله يحوم دائما حول دبلن . مع ذلك كانت له فكرة ثابتة . إذا ما عاد إليها فإنه من المحتمل أن يقوم أحد ما يقتله . وفي الحقيقة، عقب كل تلك السنوات، فإنه لا يمكن أن يلفت انتباه أحد .

غير أنه كان يبدو مسكونا بمثل تلك الأفكار، أفكار الاضطهاد . وعندما قلت له إن بإمكانه أن يذهب إلى هناك ليقضي بضعة أيام، ثبت نظراته عليّ، وابتسم لي مستهزئا كما لو أنني عرضت عليه الانتحار . وقد روى له البعض بأن رجلاً دخل ذات يوم إلى مكتبة في «NASSAU STREET» طالبا إن كانت هناك نسخة من « أوليسيس » . وعندما أجيب بالنفي قال : " من الأفضل ألا يضع مؤلف هذا الكتاب رجله في هذا البلد " وقد قلت لجويس بأن مثل هذه الجملة قد يكون تفوّه بها متمتد ديني أو قومي، رد قائلا : - بالتأكيد المتزمت هو الذي يقوم بمثل هذه الأشياء، وقد ساندته زوجته في قراره . وهذا ما جعله راضيا عن موقفه .

### III

ذات مساء كنا نتحدث عن الأدب الروسي وكنت بصدد تمجيد تولستوي وتورجينييف وغوركي عندما قال لي جويس بشيء من الانزعاج، أو هكذا بدا لي الأمر :

- أليس هناك روائي إنجليزي يعجبك؟

وفي الحين، منبهراً بالروس وبحجبي لصالحهم، تلفظت باسم روائي واحد قاتلا لجويس :  
مارايك بجورج ميريديت ؟

توقف تدفق أفكاره لحين من الزمن ثم عدت لأقول له :

- لا، ميريديت من الكتاب الذين لا أرغب في قراءتهم . أتذكر أنني عثرت في الحنادق على نسخة من «الأناني»، وبما أنني كنت متعطشا للقراءة، فإني كنت جد سعيد بالعثور على ذلك . لكن عقب مرور وقت قصير لم أعد أتمهل، ووجدتني أشدّ الكتاب إلى حجر، وأرمي به إلى الألمان في الجانب الآخر من جبهة القتال (حدث ذلك خلال الحرب الكونية الأولى - المترجم) .

لكن هناك حسب رأيي روايتا إنجليزية جيداً.

- ومن هو؟ سألتني جويس.

- توماس هاردي - قلت - TESS D'URBERVILLE وعمله الآخر JUDE L'OBSCUR.

- لكن ألا يتصنع هاردي ويدعي أيضاً؟ لاحظ جويس. ثم أضاف قائلاً: «متصنع ومدّح بطريقته في وضع المرحم على فتاة الضيعة والبقية: الإقطاعي الخبيث بشاربيه المشتمين، وبكليته (عربة لنقل كلاب الصيد- المنهل). والاعتصاب السهل للفتاة، والطفل غير الشرعي، ثم ANGEL CLARE الإنجليزي، وخلفها الآلي والدراما النهائية: جريمة القتل. وأخيراً ANGEL» وأخت TESS واقفان أمام السجن لكي يرفعا علماً أسود. بالنسبة لي كل هذه القصة تجعلني أفكر في «جريمة في الحانة الحمراء» أو في «WOMAN PAYS»، وطريقة الكتابة تكون أحياناً بشعة تماماً مثل العقدة وهذا ما لا يمكنك أن تنكره. سوف أظل أتذكر دائماً جملة هاردي عندما يصف عواطف TESS تجاه URBERVILLE: «وقد ولدت فيها من جديد العاطفة المحزنة، والتي كانت قد شعرت بها من قبل أحياناً، والتي تعني أنها إذا ما سكنت الجسد المرغوب فيه والذي وهبته أياها الطبيعة، فإنها تكون قد تصرفت تصرفاً مشيناً» ثم هناك تلك القصة الغبية عن أجدادها المزعمين، وعن الفرسان الذين ينامون بأسلحتهم المرصعة الفيكتورية (نسبة إلى الملكة فيكتوريا- المترجم). بصراحة هل مثل هذه القصة يمكن أن تكون واقعية؟

وقلت لجويس:

- بالنسبة لي يمكن أن تكون هذه القصة واقعية رغم أنها عديمة المهارة، غير أن عدم المهارة هذا ليس إلا سطحياً ذلك أن البناء العميق لـ «تيس» هو في الحقيقة صلب، وحسب رأيي، فإن تيس امرأة جميلة مثل واحدة من نساء شكسبير، بل هي في بعض الجوانب أجمل منها وأكثر إنسانية وأجانيبي جويس قائلاً:

- قبل كل شيء هي تعطينا الشعور، حسب الخدعة، بأنها جدّ جميلة، مثلما تقول أنت ذلك أن مثل هذا الأمر يحصل بالتأكيد بسبب رداءة الشخصيات الأخرى في الرواية: الإقطاعي الغاوي وANGEL الجبان والعديد، والأب المعجوز السكير... الخ، إنها الخدعة عينها التي يستعملها المخرج المسرحي عندما يحيط الممثل النجمة بتوزيع جد عادي للأدوار...

- ربما... لكن ليس هذا بالأمر المهم ما دام كل شيء يمضي إلى نهايته المنطقية... ثم إن هناك

ثراء لغة توماس هاردي الذي هو لصالح تيس والفراة التي يشبها في ما هو جزئي . هذه الفراة هي جد واضحة إذا ما نحن عاينا أنه يجهد نفسه دائما لكي يروي ما كان قد حدث بالفعل عوض أن يفعل ذلك ، في جملة واحدة بمهارة . إصرار على قول ، أو على محاولة قول ما يريد أن يبلّغه ، عوض أن يخدعك من خلال تعبير محيوك مثلما يفعل كثير من الكتاب .  
واحتج جويس قائلا :

- ولكن الجريمة . كل هذا يتعارض مع كل ما نحن نعرفه عن تيس ، ذلك أنه لا يوجد أي شيء في سلوكها يدفعنا إلى الاعتقاد أنها مجرمة . إنه خطأ سيكولوجي فطيع من جانب هاردي . . .  
- إنها فتاة عاطفية وانفعالية ، بائسة وجميلة ، خليط متفجر . . . قلت بإلحاح . . .  
وهز جويس رأسه :

- إذا أنت قمت بتحليل عقد هاردي ، فإنك ستعثر على كل حيل وخدع الميلودراما ، تلك العدة القديمة المرتجة للرسائل التي لاتصل إلى أصحابها وللبس والمشارطات التي من خلالها البسطاء هم ببسطاء أكثر من اللزوم ، والخبراء كائنات شيطانية .  
- ربما . . . ولكن مثل هذه الأشياء التي عفا عليها الزمن ، كما تقول ، لا تزال ناجعة ومقبولة من الناس . . .

- في هذه الحالة ما رأيك في «DYNASTES»؟ (رواية لهاردي - المترجم) ، سألني جويس ثم نهض واتجه إلى رف الكتب ليأتي منه بمجلد أخضر ضخيم .  
- ها هي الرواية . . . قال .

وبعد أن جلس من جديد على الأريكة ، فتح المجلد على الصفحة الأولى ثم شرع يقرأ لي بصوت عال :

- ماذا يعني كل هذا؟ سألني ثم وضع الكتاب . إذا ما أنت أجبت على سؤالي فأني سأقر بأنك غلبتني وانتصرت عليّ . وإذا ما كان هناك كاتب يبالغ في تعظيم وتمجيد نفسه ، فإنه لن يكون سوى توماس هاردي بالتأكيد . . .

ثم أخذ الكتاب من جديد ، وراح يتصفحه ليتوقف عند إحدى الصفحات :  
هذا وصف لمعركة . . . قال ، ثم قرأ لي بصوت عال :

المرافق الأول ، الارشيدوق شارل يتراجع إلى الوراء ، صاحب الجلالة . «ونهاية المعركة تأخذ

الآن منعطفًا سيئًا». هذا لن يكون سوى نثر سيئ، صباح جويس.

وقلت له :

- أنا لا أحاول الدِّفاع عنه، وأعتقد أنه لا يوجد شخص آخر يتجاسر على القيام بذلك. إنه شيء من جملة أشياء أخرى. لقد قرر هاردي أن يكتب قصيدة ملحميا كبيرا، وهو نوع أدبي ليس موهوبا فيه. والشيء الأخطر من ذلك أن الوحي ينقصه. ألا يكون شاعرا هذا أمر متفقان عليه، غير أن هذا لا يمنعه من أن يكون روائيا، الروائي الأكثر جدية بين كل الروائيين الإنجليز، ذلك أنه لا يخشى أن يأخذ الحياة من وسطها، وهذا ما يجعله مختلفا عن الآخرين بعقليتهم التجارية، والذين يهتمون قبل شيء بتسليّة القارئ ليصبحوا في النهاية سطحيين.

- هناك كيلينغ، قال جويس. لقد اظهر حسًا فنيا في قصة بعنوان: «الفراشة التي ترقص». أما مجموعته: «قصص هكذا»، فهي تحتوي على لمسات لذينة من التخيل. وهذا الجانب هو الذي يجذبك على ما أظن.

- نعم... لكن هناك جانب آخر لا أحبه عند كيلينغ.

- أنت تعني ذلك الجانب حيث يقع التعبير عن الرأي بطريقة مختصرة، والذي أستغله أحيانا عندما يكون الأمر مرتبطا بالمأمورين في الأحياء الجميلة. أنا متفق معك. ثم شوفينته الرنانة التي لا بد أن تكون صادمة بالنسبة للأجانب.

- نعم... كتاب مثل دستوفسكي وتورجينييف وغوركي لم يفتخروا أبداً بقوميتهم. وهذا ما يؤكد صفة الفنان الكبير عندهم جميعا.

- أنا متفق معك. هذا سلوك قبيح وشنيع، للهروب من جو سياسي موسوم بالعنف ومدمر للروح، الذي يعيث فسادا في أيرلندا، فضّلت أن أعيش هنا بعيدا عنها. في مثل هذا الجو، من الصعب أن تنجز عملا مقبولا. وفي الجو الذي يخلق «الأب مورفي» هذا أمر مستحيل. وقد توصلت مبكرا إلى أن البقاء في أيرلندا لا يعني سوى التعفن، ولكن أنا أريد أن أتغنّى بطريقتي الخاصة، وأعتقد أن أغلبية الناس يعترفون أن هذا ما فعلت.

#### IV

بدا جويس جدّ مهتم بالجوانب الدينية لقبر توت عنخ آمون، الذي تحدثنا عنه بعد مرور وقت قليل على اكتشافه، وذلك في ٢٦ نوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٢٢. وقد قال لي:

-كلما طفت في قاعات المتحف البريطاني تستثار مشاعري أمام المعالم الآشورية والمصرية: كل تلك الوحوش بقوائمها الضخمة، ورؤوسها المغطاة بالتيجان، وبوجوها الشبيهة بوجوه الرهبان، ولحائها الطويلة والمموجة. وتلك الرسوم المصرية للطيور والقطط. لقد فكرت دائما بأن الآشوريين مثل المصريين كانوا يفهمون أفضل ممّا لغز الحياة الحيوانية، وهو لغز تجاهلته المسيحية تقريبا، ذلك أنها انشغلت بالإنسان معتبرة الحيوانات مجرد خدم له.

وليس باستطاعتي أن أستحضر في هذه اللحظة، ولو تلميحاً واحداً لطيفاً لكلب أو لقط في العهد الجديد». ودائماً انتقدت الشياطين التي جسدت فيه عبر الخنزير. صحيح أن رمز زهرة الزنبق في الحقول له وقع أكثر عمقا، غير أننا تساءل لماذا دفع بهذا الرمز بعيدا، ولماذا وقع تجاهل الحياة نصف الواعية الهائلة الاتساع للطبيعة. حياة، بلغت دوغما جهد، مثل هذا الإتقان. وفي الحقيقة منذ ظهور المسيحية، يبدو أننا فقدنا معنى النسب، ذلك أننا نعطي أهمية أكثر ممّا يجب للإنسان الذي هو في المسيحية «صورة الله على الأرض». وأنا أعتقد أن عابدي النجوم البابليين كان لهم حسّ أعلى من حسنا للإرهاب الديني. لكن في أيامنا هذه، تعتبر الكنائس عبادة الله من خلال الطبيعة ذنبا.

وبينما كنت أستمع إليه، اندهشت من أن يتحدث جويس في مواضيع تتعلق بالدين، ويذهب في ذلك بعيدا، ذلك أنه بصفة عامة، يتجنّب بحذر شديد الخوض في مثل هذه المواضيع. وأذكر أنني التقيت عنده ذات مساء، رسّاما إيرلنديا أصبح عدوّا لدودا للكاثوليكية: وقد راح هذا الرسام يسخر منها، متقدّرا إياها بحدة، وقد قيل إن جويس معاد للكاثوليكية هو أيضا، وكنت أنتظر أن يعبر عن رأيه. غير أنه كالعادة، ظلّ صامتا، وشفتاه الرقيقتان مطبقتان بإصرار، ومن دون أن يتلفّظ ولو بكلمة واحدة طوال النقاش الساخن الذي كان يدور بحضوره. التعليق الوحيد الذي قاله بشأن هذا الموضوع، يتلخص كالتالي: فلقد قال لي ذات مرّة: إنه خلال انتخاب بابا جديد، فإنه يعطى لمجمع الكرادلة كمية من الطعام تظلّ تتضاءل يوما بعد آخر، وفي النهاية، هم يتغلبون على غيراتهم الشخصية، ويتخبون البابا الجديد. صحيحا أكان هذا أم خاطئا، المهم أنه كان يسليّ جويس كثيرا.

صمته العنيد بخصوص الدين، وانبعثات الإنسان بعد الموت-وهو موضوع تحدثت معه بشأنه، أحيانا- كان يحيرني، بل يغيظني. وكنا نسير راجلين أمام «مسرح الأديون»، وإذا بي أدفعه إلى

ركن وأسأله :

- هل تؤمن بحياة بعد الموت؟

متحرجا من سؤالي الفجائي، تخلص مني وأجابني وهو يهزّ كتفيه قائلا: «مثل هذه الحياة لا تعنيني كثيرا».

ثم وضع حداً للنقاش، حتى أدركت أنني لن أحصل منه أبداً على جواب واضح بخصوص هذه المسألة.

وفي الحقيقة، أعتقد أن إحدى خاصّيات جويس هي أنه يحرص دائما على عدم التعبير عن رأيه الواضح حول هذا الشخص أو ذلك الموضوع. وأنا أوعز ذلك إلى تحفظه إزاء حياة في مجتمع ضيق الأفق، كان يعيشها في دبلن، حيث كل شيء يقال كان ينقل إلى جميع الجهات، مشوها تماماً حتى أنه يتخذ أحيانا أبعادا خيالية ووهمية جدية بأسطورة سلتيّة (نسبة إلى السلتيين).

وهذا ما يفتر ميل بعض الناس إلى تصديق ما يسمعون من كلام. وكان جويس لا يعبر عن آرائه إلّا نادرا، بحيث يصعب علينا التعرف على معتقداته العميقة والحقيقية. وفي الحقيقة كان فكره يبدو منشغلاً بمسألتين أساسيتين: مسألة سلوك الإنسان وسلوك محيطه. وهذا يخص فقط العلاقة مع دبلن. أما الحياة في فرنسا بكل مباهجها ومغرياتها، فإنها كانت تبدو وكأنها تنزلق تحت قدميه، ولا تغذي موهبه إلّا في حدود تمييزه للحرية الشخصية فيها. وكل ما يقوله عن باريس حين يسأل عن رأيه فيها هو: «إنها مدينة جدّ مريحة»، ماذا يعني بهذا؟ أعترف أنني عجزت عن اكتشاف ذلك.

## V

ذات مساء، بدا جويس وكأنه قلق وغير مرتاح النفس. وقد استخلصت من ذلك أنه يريد أن يعمل وأن حضوري يزعجه. وأنا انتهض استعدادا للخروج، نفوّه ملاحظة عن الكتاب الروس. تلك الملاحظة أشعلت نقاشا حاميا بيننا. فلقد سبق أن قلت له إن الأديين اللذين يحفظان بإعجابي هما: الأدب الروسي، والأدب الصيني. وإذا ما طلب مني أن اختار كاتبين من بين كل الكتاب فأني سأختار «Lady Muraski» رغم أنها يابانية، لكنها تكتب حسب الأسلوب الصيني في الكتابة، والآخر هو بوشكين الذي أريد أن أتخذه كمثّل يحتذى من بين كل الكتاب الأوروبيين. وقال لي جويس: «ليدي موراسكي لا أعرفها، لذا ليس باستطاعتي أن أدلي برأيي بشأنها. أما بوشكين! قال ذلك، ثم ألقى عليّ نظرة متحيّرة. وأضاف: «أنا لا أفهم كيف يمكنك أن تتلذذ بمثل هذا اللحم

الهزيل ! قصص يمكن أن تسلي أطفالا ، وقصص جنود في معسكرات ، وخونة ، وأبطال فروسيّة ، وجياد تركض في مساحات شاسعة . ومهملة في ركن مناسب ، فتاة جميلة في السابعة عشرة من عمرها ، يقع إنقاذها في اللحظة المناسبة . أعلم أن الروس يعشقون بوشكين ، لكن إذا ما أنا فهمت جيدا ، فإنهم يعشقونه لشعره الذي لا أستطيع أن أقيمه لأنني لا أعرف اللغة الروسية .

ومع ذلك ، أتذكر أنني قرأت ذات مرة ترجمة لشر بوشكين ، قصته التي تحمل عنوان : «ابنة الأمر» . وهي قصة مهتزة يمكن أن تثير اهتمام تلاميذ السنة الثالثة إعدادي . وحسب رأيي ، ليس هناك ذرة ذكاء في هذه القصة . وأنا لا أفهم كيف تفضل بوشكين على الكتاب الروس الآخرين ، على تولستوي الذي فعل الشيء ذاته تقريبا ، لكن على مستوى آخر ، وعلى تشيكوف .

- تورجينيف يعتبر بوشكين أكبر كاتب روسي ، قلت محاولا أن أقدم حجة دامغة على ما ذكرت .

- وهل تعتقد أن بوشكين أهم من تورجينيف؟ سألني جويس .

وأجبت : نعم ، ذلك أنه كان أكثر بساطة ، وأكثر صفاء ، كما أنه كان أكثر شجاعة ، وأعتقد أن كل فنّ ، وكل عمل أدبي يعودان إلى الإنسان ذاته . وأرى أن بوشكين كان أكثر إنسانية من تورجينيف . ويقال إن القيصر كان معجبا بزوجته ، ويحمل سرّا قلادة تمثلها . وأعداء بوشكين ، حسدا لموهبته ، أو بسبب ، إهانة ألحقها بأحدهم ، أو ربما بدافع الخبث فقط لا غير ، أرسلوا له تلك الورقة الدنيئة ، المكتوبة على عجل ، قائلين له بأنه «الضحيق بقافلة الأزواج المخدوعين المملكين» . وبوشكين الظريف أكثر من اللزوم ، والمتهور أكثر من اللزوم ، والفخور بنفسه أكثر من اللزوم ، أراد أن يتحدثهم ، فاختار أهم وأفضل رام من بينهم (وأعتقد أنه كان صهرا) . وعقب ذلك بثلاث ساعات ، كانت العبقرية الأكثر توهجا في أوروبا ملقاة على الأرض ميتة . . .

- «نعم ، كنت أعتقد دائما أنه عاش كما لو أنه فتى صغير ، وكتب كما لو أنه فتى صغير ، ومات كما لو أنه فتى صغير» ، قال جويس .

ولم أستطع أن أنزع نفسي من الابتسام بسبب ملاحظته الرشيقة ، رغم أنها مخالفة تماما للحقيقة . . . وقد رددت عليه قائلا : «علينا ألا ننسى قواعد المباراة الموجودة في ذلك الوقت حيث كان الرجال يدافعون بحميّة عن شرفهم ، وشرف نسائهم . مع ذلك أعتقد أنه كان بإمكان بوشكين أن يتجاهل الرسالة ، وأن يعثر على اعتذارات . غير أن مثل هذا الأمر مخالف لمزاجه ، ذلك أن ميزته الأساسية هي شبابه الدائم والتي بفضلها تستعيد الكليشيهات القديمة الحياة كما لو أن ذلك تمّ بواسطة معجزة . الصبعايلك ، والفتيات اللاتي يجدن أنفسهن في ضيق وشدة من العيش ، ومفهومه للشرف ، وكل



هذا يكون التيمات الأساسية لقصته: «ابنة الأمر».

وقال جويس: «أتصور أن ذلك لم يكن أمرا سيئا بالنسبة لذلك العصر، غير أنني لا أتخذ من بوشكين نموذجاً، ففي أماننا هذه، الناس أصبحوا معقدين أكثر من ذي قبل. وهم لا يكتفون فقط بالأحاسيس القوية التي يحصلون عليها من قصص الصعاليك، ومن ضباط الفروسية الشبان، ومن الغتيات اللاتي يعانين من ضيق في حياتهن. إن الكاتب الحديث له مشاكل أخرى، مشاكل أكثر حميمية، وأقل ابتداءً. نحن نفضل أن نذهب إلى الأركان لكي نبحث عما هو متخف في داخلها. والأمزجة والأجواء والعلاقات الحميمة، وكل هذا هو ما يكون تيمات الكتاب الحديثين. لذا، فإنك عندما تقول إن بوشكين كان أهم من تورجينييف فاني لست متأكداً من أنني أفهمك جيداً. ولو قلت انه كان أكثر بساطة فإنه يمكن أن أكون على وفاق معك.

- أكثر بساطة وأكثر أهمية، إنه نفس الشيء تقريباً. خذ قصة تورجينييف الطويلة: «رودين». وهي واحدة من أفضل قصصه. مع ذلك ليست لها ميزة «ابنة الأمر»، ذلك انه مقارنة ببيوتر، نجد أن رودين فاسد وضعيف الشخصية. وهو يذهب إلى حد التشكيك في نفسه. وناثاليا، البطلة، ليست مثل ماشا، البطلة المثالية، ذلك أنها لم تعد تحب رودين عقب رفض هذا الأخير القرار معها. من جانب صعلوك بائس، يعتبر هذا القرار مشرفاً، وليس قراراً ناتجاً عن الجبن. اعترف أن قصة تورجينييف أكثر واقعية والمعالجة النفسية فيها أكثر عمقا. ولكن بوشكين يفهم الأشياء بطريقة أكثر مثالية، وأكثر تجريداً مثلما يقول الرسامون، والمثالي هو الذي تحبه الناس. فعوض أن يكونوا غارقين في الشكوك ذات الصبغة السايكولوجية، تواجه شخصيات بوشكين الظروف بشجاعة طفولية تنتهي بأن تقوض جميع العقبات. لهذا علينا أن نفضله على تورجينييف. برغم ذلك هذا الأخير».

أطلق جويس زفرة وملاً كأساً آخر من نبيذ «SAINT PATRICE» ثم قال:

- هانحن نخوض مرة أخرى نقاشاً حول التمييز بين «الشعر» و«الأدب»، وحول ماهية الحياة وما هو الكذب الذي يصنعه الخيال: الفرق بين المراهق الأبدى و«HOMO SAPIENS» (الإنسان العاقل). وبالنسبة لأي كان، أن نحاول أن نكتب بأسلوب بوشكين، أو بأسلوب تورجينييف، فإن هذا يبدو لي كما لو أننا نريد أن نرسم بطريقة «GREUSE» أو «WATTEAU»: انتحال تاريخي ربما، لكن ذلك ليس أدباً حديثاً، إذ علينا أن نكون متأثرين بفكر العصر الذي نعيش فيه، وأنت تعترف أن أفضل الكتاب خلال مختلف العصور كانوا دائماً بمثابة الأنبياء: تولستوي ودمستوفسكي، وإبسن والذين قدموا شيئاً جديداً في مجال الأدب هم الذين كتبوا عن العصر الذي عاشوا فيه بشكل جيد.

أمّا الكلاسيكية والزومانية، التي أنت معجب بها جداً، فإن روايتي «أوليسيس» غيرت كل شيء،

ذلك أنني فتحت طريقاً جديداً، وسترى أن كثيراً من الكتاب سيتأثرون بها. انطلاقاً من «أوليسيس» بإمكاننا أن نعين توجهاً جديداً في الأدب ألا وهو الواقعية الجديدة. وحتى ولو انتقدت «أوليسيس» فإن الشيء الوحيد الذي عليك أن تعترف لي به مع ذلك هو أنني حررت الأدب من العوائق التي كان يعاني منها على مدى قرون طويلة. أنت، وهذا أمر واضح، تقليدي للغاية، لكن عليك أن تفهم أن الطريقة الجديدة في الكتابة وفي التفكير قد ولدت، إن الذين يرفضون الخضوع لها سيجدون أنفسهم على الهامش. قبل كان الكتاب يهتمون بالمظاهر الخارجية، ومثل بوشكين، ومثل تولستوي، كانوا لا يفكرون إلا على مستوى معين. أما الموضوع الحديث، فإنه يستخلص القوى العميقة، تلك التي توجد تحت السطح، وتلك التيارات الخفية التي تتحكم في كل شيء وتقود الإنسانية عكس التيار الظاهر المتكون من أشياء مسمومة تغلف الروح ومن أبخرة الجنس المفسدة للصحة.

وقلت له:

- قد يكون صحيحاً ما تقول... ذلك أنني لا أنكر تأثيرك على أدب اليوم، ولا تأثير كل علماء النفس، رغم أنه يحدث ألا استسيخ أفكارهم ونظرياتهم أحياناً. غير أنني اعتقد أن «السياف الوسيم» لا يزال له مكان في عالم اليوم. من المحتمل ألا يكون كهلاً، وألا ينتج أعمالاً أدبية مهمة، وأنه لا يرغب في كتابة أعمال أدبية حديثة، رغم أنني حين أتمعن في الأمر، أعتقد أن هاملت سيف وسيم لكنه فشل في أن يكون سيافاً حقيقياً. وفي الحقيقة، في هذا الجانب من سلوكه، تكمن عظمتة في أن مأساته متأمة من أنه بطل تربكه وتشوشه أفكاره. وقسم كبير من الأدب الحديث هو من سلالة هاملت، في المعنى الذي يكون فيه الفعل تحت سيطرة الفكر، وهذا ما يقود إلى التشاؤم.

غير أن جويس بدا وكأنه متضايق من النقاش، فغَيَّر موضوعه: «ما هي الشخصيات الأدبية التي كان بودك لو تعرفت عليها؟». وسألته بدوري: «هل تعني خلال السنوات الأخيرة؟».

- نعم خلال السنوات الأخيرة

- «الروس الكبار، بوشكين، تورجينيف وتشيكوف»، قلت.

- وتولستوي؟

- نعم، كاد بودي أن أتعرف عليه رغم اعتقادي أنني قد لا أحبه. فلقد كان رجلاً عنيفاً للغاية. ثم أنه أصبح له في النهاية فكر اجتماعي مع ذلك أتعرف أنه فنان كبير، وكاتب بعض القصص التي أعتبرها من أفضل القصص التي كتبت إلى حد هذه الساعة. وقد لا أحبه، لكن من المؤكد أنني سأكون معجباً به ذلك أنه ليس باستطاعتك أن تحب أولئك الذين يسمحونك. وأنا أرى أن تولستوي هو «إيفان الرهيب» بالنسبة للأدب، لامع وملكي فقط. ويرغم جاذبيته الواضحة، فإننا نحس أن شيئاً يتخفى

تحتمها، كريبها وخاليا من الشفقة. وبرغم أننا لا نملك سوى الإعجاب بموهبته، إلا أنه لا يحدث فينا التأثير نفسه الذي يحدثه تورجينييف. وعندما أفكر في الأدب الروسي استحضر تلك الفتاة الجميلة، التي اسمها ليزا في عمله الذي حمل عنوان: «التبلاء». أمتحضر شهامتها، وجديتها، وصراعها الداخلي. والقصة تسيل بالضرورة كما الحياة نفسها ومن دون أن نحسّ بسلطانها تماما مثلما هو الحال بالنسبة للحياة. «فتاة هيفاء، فارعة القامة، بشعر اسود». هكذا يصورها لنا، تاركالنا الحرية في رسم ما تبقى من صورتها بحسب رغبتنا وخيالنا، وأحاسيسها تصبح أحاسيسنا.

ورد جويس عليّ قائلا: «لك أذواق غريبة ذلك أنني اعتقد أن عمل تورجينييف الذي ذكرت هو أضعف أعماله، والذي من بين شخصياته ذلك الزوج المخدوع المتردد والمبلبل الذهن، «IA» VRETSKI» وتلك المترهبة، المصابة بفقر الدم، ليزا، وكل تلك العائلة الغريبة الأطوار من العمات، والأعمام، وأبناء العم الذين يحيطون بها في تلك الرواية التي لها بالنسبة لي مذاق كربونات صوديوم أدبي. وإذا ما كانت ذاكرتي جيدة، فإن الشخصيات تتحصن في غرفها لكي تزرد مخلصه لعملها ذاك كل الإخلاص. والاستراحة الوحيدة التي بها ينعمون، هي أنهم يقومون بين وقت وآخر بجولات في الريف في عربة للمخيول، لكي يجلسوا بالقرب من بحيرة مطلقة الزفرة تلو الأخرى، ثم يعودون سريعا إلى البيت خشية أن يصاب أحدهم بالزكام: إنه الوجود الخالي من أي جدوى لمزارعين يرفضون العمل في أرضهم. ومرة أخرى تنتهي الرواية في الضباب الذي فيه بدأت وذلك عندما تقرر الفتاة ليزا الدخول إلى الدير.

واحتججت أنا على كلامه قائلا: «نحن لا يمكن أن نعتبر ما قلت ملخصا جيدا. من المحتمل ألا يكون لليزا اندفاع وحمية بعض البطلات الفرنسيات أو توهج الدوقة «SANSEVERINA» في «شارتروز بارم» على سبيل المثال، ذلك أن الدوقة أكثر جمالا، ومتقدة عاطفيا بشكل استثنائي في، حين نشعر أن ليزا يحركها وهج روحاني داخلي، وهذا ما يفسر الفارق الأساسي بين الجنس السلافي والجنس اللاتيني. ونحن لا نشعر في فهم ليزا إلا في نهاية الرواية في المشهد الذي تدور وقائمه في غرفة مارثا تيموفينا وذلك عندما تمثو أمام الأيقونات، في وهج الشموع... هل تذكر ذلك؟

- نعم... أتذكر. انه خداع جميل، ومشهد مقدّم لذلك الزوج المخدوع البائس الذي نجعله ينتظر طوال الوقت. وأنا أرى أنها مثلت دائما جوهر الأنانية الدينية، بل الجبن نفسه، ذلك أنها لم تكن قادرة على مواجهة الفضيحة التي يمكن أن يسببها هروبها مع لافريتسكي، ولا أن تتخلى عن الرفاهية الناعمة في بيتها لكي تذهب معه للعيش في المنفى. وهكذا دخلت إلى الدير لكي تصبح راهبة. وفي الحقيقة، الميزة الوحيدة في هذا الكتاب، هي أنه يحتوي على المحاولات الأولى للدراسة

السايكولوجية في الرواية . لكن كل تلك الحكاية مكتوبة بأسلوب قديم ، عفا عليه الزمن ، حتى أننا نشعر أنها لا تقف على دعائم صلبة . والأفكار السرية لليزا تظل مخفية ، وأيضا التحركات الحقيقية لوجودها الداخلي ، ذلك أن تورجينييف هو مثل كل الكتاب الكلاسيكيين الذين لا يهتمون إلا بالمظاهر الجميلة ، لكنهم يتظاهرون بتجاهل البنية الداخلية ، والعمق المرضي والسيكولوجي اللذين يخضع لهما سلوكنا وأفكارنا . الفهم هو هدف الأدب . ولكن كيف يمكن أن نفهم الكائنات البشرية إذا ما نحن ظللنا نتجاهل وظائفها الحيوية ؟ لقد كان تورجينييف عاطفيا يرغب في أن يكون دائما متيما بحساسيته الخاصة .

في حياته كان يحب النظام رغم الإعجاب الذي يكنه للثوريين . ويبدو أنه كان يجد لذة خاصة في إذلالهم وقهرهم مثلما فعل مع بازاروف في «الآباء والبنون» ، خلافا لدستوفسكي مثلا الذي كان نبيلاً روسياً له طرق لطيفة ، يلعب بالنار أحيانا وفي الوقت نفسه يحرص على ألا يحترق . وبرأيي كان تولستوي أكثر صدقا ونزاهة ، ذلك أن تورجينييف كان يحب الرفاهية في حياته الخاصة وحلقاته الأدبية أكثر من أي شيء آخر . والشخصيات الوحيدة المقنعة في رواياته هي تلك المصابة بالأنيميا ، والتي تمثل المجتمع الراقي . وما كان يهمه هو العزلة وليس الفعل . وهذا العالم ليس عالما من الرسم المائي الناحل الألوان . أعترف أنه كان شخصا لطيفا ونحن لا نقدر إلا أن نحبه مثلما نحب شخصا ضعيفا ، لكنه ظريف ، مع ذلك لا يمكنني أن اعتبره كاتباً كبيراً . وأعتقد أن أفضل كتبه هو ذلك الذي كتبه في سنوات شبابه ، أعني بذلك : «حكايات صياد» ، ذلك أنه نفذ فيه إلى عمق الحياة أكثر مما فعله في رواياته الأخرى . وعندما اقرأ هذه الروايات أحس بذلك القدر الفائق الذي هو روسيا خلال عام ١٨٤٠ أي قبل الفيضان . وسوف أظل أتذكر دائما الجواب الذي قدمه مزارع لتورغينييف لكي يوضح له لماذا لم يتزوج : «هل لك عائلة ؟ وهل أنت متزوج ؟» . ورد المزارع على هذا السؤال قائلا : «لا سيدي . . . هذا أمر مستحيل . . . تاتيانا فاسيليفنا ، آخر زوجة ، ليرحمها الله ، لا تسمح لأحد بأن يتزوج . وقد ذهب بها الأمر إلى حد أنها كانت تقول أمام القس : «فليحمني الله من المرور من هناك . . . أنا فتاة بائنة وسأظل كذلك حتى اللحظة الأخيرة من حياتي» . وما كل هذه الضجة التي يحدثونها بشأن هذه المسألة ؟» . إنهم قوم فاسدون . هكذا هم . وماذا تراهم يطلبون بعد ذلك» . وانفجر جويس ضاحكا بغتة وهذا ما لا يحدث له إلا نادرا .

- و«مياه الربيع» . . . ما رأيك فيها ؟ سألته بعد أن سكن مرحة المفاجيء .

غير أنه أزعج ذلك بهزة من كفيه .

- ليس فيها ما يمكن إن يشير اهتمامي ، لذا فاني لا أكاد أتذكرها . غير أنني أتذكر أن الشاب الروسي

سانين وقصة حبه لتلك الفتاة الإيطالية الحلوة المدعوة جيما، وهو فصل بلا نهاية، مضجر وفيه مبارزة تبدو كما ولو أنها شعرة تسقط في الحساء، وتلك التزهة على الجياد في الغابة والقبلات اللاهبة تحت العاصفة المطرية، وكل هذا جدير بأويرال: «BELLINI» .

- لقد كان تورجينييف كاتباً كلاسيكياً، وفي تعارض مع كاتب مثل دوستوفسكي، فإن خصاله هي الاعتدال والتوازن وهما شيئا غير مقبولين في زمننا هذا. إن دوستوفسكي يمر فوقنا مثل عاصفة مطرية، ونحن نتذكره كما انه عاصفة مطرية تحدث من وقت لآخر. لكن عند تورجينييف هناك الظرف واللباقة وقوة يمكن مقارنتها بقوة موبسان . . .

ورفض جويس رأيي قائلا: «لا . . . العواطف المتكلفة لا يمكن أن تكون شيئا قويا . . . ولا يمكنها أن تكون كذلك. إنها مزقة جد حارة، وجد مريحة. والجبل الجديد ليس باستطاعته أن يتحمل هذا. فهل يدهشك هذا؟ الوجد يخلق ويدمر. أما العواطف المتكلفة فهي ليست غير دوامة تحفظ بعيد الأنواع من القاذورات والأوساخ، وأنا لا أعرف عملا أدبيا عاطفيا استطاع أن يصمد أكثر من جيلين اثنين. القوة العنيفة وغير المتوقعة أفضل. على الأقل نحن إزاء شيء بلدي. قصص تورغينييف كانت أفضل من رواياته.

ويعد استراحة قصيرة، أضاف جويس قائلا: «الكاتب الذي يعجبني أكثر من غيره من كتاب ذلك العصر هو تشيكوف، ذلك أنه قدم شيئا جديدا في مجال الأدب، ومسرحا مضادا للمفهوم الكلاسيكي للمسرح. قبله كان للمسرحية هدف محدد، ووسط محدد، ونهاية محددة، وعلى الكاتب أن يقدم المشهد الكبير في الفصل الثاني، وأن يعالج الفعل في النهاية. لكن في مسرحية من مسرحيات تشيكوف، ليس هناك بداية، وليس هناك وسط، وليس هناك نهاية، وليس هناك مشهد كبير في الفصل الثاني. مسرحياته تواصل للفعل، فيه الحياة تفيض على خشبة المسرح ثم تنسحب مثل موجة، وفيها، ليس هناك أي شيء وقع حله. ونحن نشعر أن جميع شخصياته عاشوا قبل الظهور على الخشبة، وهم يواصلون حياتهم بشكل درامي، قبل أن يغادروها.

مسرح تشيكوف ليس مسرح أفراد، ولا مسرح حياة. انه جوهره ذاته، خلافا للشكسبير مثلا الذي جعل مسرحه صراعا بين الانفعالات والطموحات، وفي حين أن العلاقات بين الأفراد في مسرحيات أخرى تبدو قريبة من العنف، فإن شخوص تشيكوف عاجزون عن التحاور في ما بينهم. كل واحد يعيش في عالمه الخاص حتى في الحب، هم غير قادرين على المساهمة في حياة الآخر، وعلى المشاركة فيها، ووجدتهم تخيفهم وتزعجهم. وبالنسبة للمسرحيات الأخرى، نحن نشعر أنها مبنية بشكل جيد حد التمتع. أشخاص غير عاديين يقومون بأفعال شاذة وغير طبيعية. لكن مع تشيكوف كل شيء

محبب، مكبوت، مثلما هو الأمر في الحياة، بتيارات عديدة وبتيارات مضادة تدخل وتخرج مشوشة الخطوط الكبيرة الجد واضحة تلك التي يعجب بها كتاب المسرح الآخرون. إن تشيكوف هو الكاتب المسرحي الذي قلّص العالم الخارجي إلى المقدار اللازم، والمرغوب فيه. ومع ذلك، وبأسلوب من أكثر الأساليب تجردا، هو قادر أن يعبر عن التراجيديا وعن الكوميديا وعن الشخصية وعن الانفعال. وعندما تنتهي المسرحية، نحن نفكر للحظة أن شخصه تخلصوا من أوهامهم. لكن عندما ينزل الستار نحن ندرك أنهم سيضعون لأنفسهم أواماما جديدة لكي ينسوا القديمة. . .

وقلت له :

- أعترف انه فريد من نوعه. وإنسانيته فريدة من نوعها. وفي مسرحية مثل : «الأخوات الثلاث» نحن نلمس ذلك بشكل أفضل. ولكن بما أننا نتحدث عن الأدب الروسي فما هو رأيك في دستوفسكي؟ وهل هو مهم في نظرك؟

وأجاب جويس :

- نعم، هو مهم، ذلك انه الرجل الذي ابتكر أكثر من أي شخص آخر النثر الحديث ومنحه درجة من القوة تضاهي الدرجة التي عليها اليوم. وقوته المتفجرة هي التي حطمت الرواية الفيكتورية بفتياتها المذلللات، وأماكنها المعتادة. كتب خالية من الخيال، ومن العنف. أعرف أن البعض يعتقدون أنه كان غريب الأطوار بل مجنوناً، حتى وإن كانت المحركات التي يستعملها في أعماله مثل العنف والرغبة هي الإلهام الأدبي ذاته. وكما نحن نعلم، هناك أشياء كثيرة تفسر بالحكم عليه بالإعدام، والذي وقع التراجع عنه في اللحظة التي كان ينتظر فيها دوره ليتلقى رصاصة الموت وبالسنوات الأربع التي أمضاها في سيبيريا. غير أن هذه الأحداث لم تكون طبعه رغم أنها قد تكون أثرت في ذلك إذ إنه كان يحب العنف دائما وهذا ما جعله كاتباً حديثاً. كما أن هذا هو الذي قاده إلى الشعور بالاشمزاز إزاء العديد من معاصريه من الكتاب مثل تورجينييف الذي كان يمتد العنف. أما تولستوي فقد كان يحب دستوفسكي رغم انه كان يعتقد انه لا يملك موهبة كبيرة أو بالأحرى روحاً فنية. مع ذلك، فقد قال ذات مرة بأنه «يعشق شعاعته»، وهذا رأي فيه جزء كبير من الحقيقة، ذلك أن شخصيات دستوفسكي تنصرف بطريقة مشقة مثل المجانين تقريباً. «بخار وصخب». هكذا وصفه جورج مور.

حشو كلامه رائع. غير أن ذلك لا يفتتني.

- أنا أيضا لا يفتتني.

ورد جويس :

- نعم، ولكن هل يمكن لإنسان مثل جورج مور، ذلك الباريسي أن يعجب بكاتب مثل

دستوفسكي؟ مور الذي كان يعشق تورغينيف ويلزك، وتقليدين مثله بكل تلك المواضيع المقرزة التي يعالجونها في أعمالهم. ولكن هناك أشخاصا، بل كثير من الأشخاص يعتقدون أن «الإخوة كارامازوف» هي من أفضل الروايات التي كتبت. وأنا أقر بأن هذه الرواية كان لها وقع كبير عليّ.

- ولكن هي الفوضى بعينها. قلت وعلق جويس على ملاحظتي قائلا:

- ربما تكون كذلك. غير أنني أعتقد أن دستوفسكي كتب فيها مشاهد لا يمكن أن تمحي من الذاكرة. هل تذكر اللحظة التي ذهب فيها «اليوشا» لرؤية والده بعد أن قام «ديمتري» بتعنيفه. كان رأس الأب لا يزال مغلفا ليعاين الجراح التي أصيب بها في المرأة، مقسما بأنه سيواصل حياته كما فعل دائما، وأنه لن يتخلى أبدا عن الرذيلة. كبرياؤه وتبجحه وجهه لـ «غروشينكا» الشابة العاهرة والعذراء في الوقت نفسه.

وقلت لجويس:

- أتذكر أن كاتباً من بين أصدقائي طلب مني وعيناه ملتفتان بالحماس أن أقول رأيي في «غروشينكا» غير أنني لم أستطع أن أجيبه. وعندئذ أدركت أن «غروشينكا» هي في الحقيقة، مثل كل شخصيات دستوفسكي غير واقعية. وعندما كنت أقرأ، كنت أتساءل طوال الوقت إذا ما كان شخص عاقل يمكن أن يتصرف وإن يتحدث مثلهم. مبالغات مفرطة تتجاوز كل الحدود الممكنة، لذا يمكن أن نقول هم جميعا مجانين.

وعلق جويس على كلامي قائلا:

- يمكنك أن تسمي هذا جنونا. لكن هنا يكمن سرّ عبقرية دستوفسكي. كان هاملت مجنونا، ومن هناك أتت الطاقة الكبرى. وبعض شخصيات المسرح الإغريقي مجنونة. وغوغول كان مجنونا. وفان غوخ كان كذلك. لكن أنا أفضل كلمة «هيجان» التي يمكن أن تعني الجنون. وفي الحقيقة كل الرجال العظام كانوا شبيهين بشخصيات دستوفسكي. وهذا هو منبع عظمتهم. الإنسان العاقل لا يمكن أن يقوم بعمل مهم.

## VI

مثل كل الناس، اهتم جويس اهتماما كبيرا بقضية «BYWATERS-THOMPSON» التي كانت عملاً كل الصحف الإنجليزية في ديسمبر/ كانون الأول ١٩٢٢، والتي كتبت عنها حتى صحيفة «TIMES» مقالا مفصلا. وقد كان بايووترز رئيسا للخدم في باخرة. وكان قد تعرف على سيدة تدعى

«طومسون» قبل ذلك بسبعة أعوام . وكان من عادته أن يكتب لها رسائل عندما يكون في البحر . وكانت هي تعدد رسائله ، غير أنها كانت تحتفظ له بالرسائل التي كانت تبعث بها إليه ، والتي كانت تفكر فيها في الوسائل الممكنة لتسميم زوجها .

وهذه الرسائل عرضت أمام المحكمة متسببة في خسارة السيدة «طومسون» . وبالرغم من أنها مأساوية ، فإن القضية لم تكن تخلو من بعض العناصر الهزلية المضحكة . فقد كانت السيدة «طومسون» توظف زوجها في الليل ، لكي يشرب بطلب منها لمية مسحوقة : «وفي المرة الثالثة ، وجد زوجي قطعة منها . لذلك تخليت عن ذلك حتى عودتك» .

وكان بايوتترز شابا وسيما ، وفي ملامحه ما يدل على الأمانة والاستقامة . وقد رأيت صورته في الجريدة عندما كان يقاد إلى قاعة المحكمة . وكان رجال الشرطة يدخلونه إليها بحرص الأم على ابنها الوحيد ، لكي يحاكم ، ولكي يحكم عليه بالإعدام في ما بعد . ولست أدري لماذا يشفق عليهما الناس ، غير أنني اعتقد أنهما رمز ذلك النضال القديم قدم العالم الذي يخوضه الشباب والحب ضد التقاليد . مع هذا كان من الصعب عليّ أن أفهم لماذا لم يقررا الهروب قبل انكشاف علاقتهما السرية . ويبدو أنّ السيدة «طومسون» كانت تتمتع بوضع جيد ، لذا كانت تخشى سوء العاقبة إذا ما فرت معه لتعيش معه براتبه الزهيد . وهذا الخوف مبالغ فيه ، ذلك انه كان من الممكن ألا تفقد الوضعية الجيدة التي تتمتع بها . بالإضافة إلى أنها كانت سيدة أعمال ، فإنه لن يكون من الصعب عليها العثور على وضعية جيدة أخرى . ولكن يبدو أنها قررت إذا ما هي خيّرت أن تظل سيدة . محترمة أن تسمّ زوجها . وحسب ما يبدو فإن بايوتترز كان . حسب موقفه أمام المحكمة . شابا ساذجا وأبي النفس . وقد ظهر وكما لو أنه يرغب في أن يتحمل جميع المسؤوليات في ما حدث لحماية عشيقته . وكان أيضا شابا فائرا من الناحية الجنسية ، وفاقدًا تماما لتوازنه تحت تأثير السيدة «طومسون» . وخلال رحلاته البحرية ، كان يدقق في الرسائل التي كانت ترسلها له ، ويعيد قراءتها أكثر من مرة . ويمكننا أن نتعرف على حالته النفسية من خلال جمعه لقصاصات الصحف والتي كان البعض منها مرسلًا إليه من قبل السيدة «طومسون» وهنا نماذج من تلك القصصات :

«القس مسموما» . «النساء اللاتي يكرهن الرجال» . «معركة دبلات الساق والعراقي» . «الموت بحساء الدجاجة» . «الزواج السري» . الخ . . . ومن دون شك ، فإن بايوتترز كان ينوي الفرار ، غير أنها كانت تلح على ضرورة تسميم زوجها ، وفي الحقيقة ، إنّ فكرة الجريمة كانت تلبّسها . ففي إحدى رسائلها إليه كتبت تقول : «لقد التقيت أمس امرأة فقدت ثلاثة من أزواجها في ظرف احد عشر عاما . ولا أحد منهم فقدته في الحرب . اثنان منهم ماتا غرقاً ، والثالث انتحر . والبعض من النساء اللاتي اعرفهن لا يتمكن



من فقدان زوج واحد.

«كم كل هذا ظالم وغير عادل...». والحل المثالي بالنسبة لها كان أن يقرر زوجها الانتحار، ولكن يبدو أن هذا الأخير كان فاقدا لأي خرة خيال بطريقة غير طبيعية، وكان يتلعق فتات اللبنة بصفاء وراحة بال، إلى أن اكتشف قطعاً كبيرة منها في الخليط الذي كان يتلعه يوميا. ويبدو أنه كان عارفاً بأن بايوتورز كان عاشقا لزوجته، وأنه وزوجته كانا يتآمران ضده، غير أنني أعتقد أنه لم يكن يظن أن الأمر سيصل إلي ذلك الحد. ومن المؤكد أنه كان يحب زوجته رغم أنها كانت تكرهه في السر. لكن أحيانا، وبفضل حيلها النسائية فإنها كانت تتجبح في إخفاء كراهيتها له. وفي إحدى رسائلها إلى بايوتورز كتبت تقول:

«قلت له إنني لا أحبه، فبدا مندهشا مما قلت». وعندما طلب بايوتورز من الزوج أن يطلق تجاهله هذا بشكل هادئ. وقد وقع التلميح إلى أن «طومسون» كان يضرب زوجته، وهذا ما كان يغيظ بايوتورز غيظا شديدا. ولاحظ جويس قائلا:

- إن الرجل - اللغز في القضية كلها هو الزوج. وهو بالأحرى كتلة لا تتزعزع أكثر منه قوة لا يمكن قهرها. وهو جد متشبث بعاداته حتى أن كل ما في الخارج يبدو له غير واقعي. ونحن لا نملك له صورة دقيقة وواضحة. غير أن هناك شيئا مؤكدا بالنسبة لي، وهو أنه إذا ما حدث هذا في فرنسا، فإن العشقة والعشيق لن يحكم عليها بالإعدام. وأنا أعتقد أن العدالة البريطانية كانت على خطأ عندما حاكمتهما معا في نفس قفص الاتهام، ذلك أنه إذا ما اعترف الأول بأنه مذنب، فإن الثاني هو أيضا مذنب. في حين أن حجة ضد الواحد منهما ليست حجة ضد الآخر. وهذا ما أخذ طابعا حقودا وميالا للثأر. وبعد كل هذا، فإن السيدة «طومسون» لم تقتل زوجها. واعتمادا على ما نحن نعرفه. فانه من المحتمل أن تكون قد عارضت قتله غير أنه لم يكن باستطاعتها منع ذلك. صحيح أنها حرّضت بايوتورز على ذلك ولستوات عدة. غير أن هذا لا يعني أنها نفذت ما كانت تفكر فيه. إنها قضية جد دقيقة. وهذا صحيح، ولكنني أرى أنه أمر شنيع ولا إنساني أن يسير القاضي المحاكمة بهذا الشكل.

- ليس هناك أدنى شك في أنه قتل الزوج بطعنات مسكين... قلت.

- أعرف ذلك. ومثل طواحين الله ترحي العدالة البريطانية ببطء، ولكن بطريقة دقيقة مبالغ فيها للغاية. مع ذلك أعتقد أن كل الناس صدموا. ياله من شيء مرعب القانون في بعض الأحيان. كل ما تبقى بإمكانه أن يتطور. والفرنسيون فهموا هذه الضرورة، بل إنهم ذهبوا بعيدا جدا في نظر البعض. وعلى أية حال، من المجهذ أن يصبح القانون أقل صرامة وقسوة. أعرف أن السيدة «طومسون» كتبت ذات مرة إلى بايوتورز رسالة تقول له فيها:

«زوجي يملك، حسب القانون، كامل الحق في ما لك الحق فيه بالطبيعة وبالحب». وكانت ملاحظة القاضي على ذلك في ملخص المداومات: «إذا ما كان هذا اللامعنى شيئاً، فإنه يعني أن حب زوج زوجته لا يعني شيئاً ذلك أن الزواج معترف به من قبل القانون». كما لاحظ أيضاً أن رسائل بايوتروز تفوح منها رائحة الغباوة والعواطف الحمقاء، الضيقة الأفق، وبعبارة أخرى، الإنسانية لا تعني شيئاً. أما القانون فيعني كل شيء. وأنصوّر أن هذا صحيح إلى حد معين، لكن علينا أن نخفف من صراحة القانون حتى نتمكن من تمييز الفارق بين جريمة فظة مثلاً، وبين فعل امرأة تقتل طفلها لأساً، ثم نحاول أن تقتل نفسها وهو ما يعتبره القانون جريمة مضاعفة.

وقلت له:

— لقد رأيت في الصحف صوراً للمتهمين في القضية، وكانت للزوج ملامح شاب إنجليزي وسيم وشبيه بابايوتروز نفسه. وفي الحقيقة كان من الممكن أن يكونا شقيقين. باختصار، كان الرجل الذي بإمكانه أن يلفت انتباه تلك المرأة التي أرادت قتله بعد أن تزوجها. وكانت هي امرأة جميلة، وكانت شخصية استثنائية. فقد كانت تدبير يحزم وبوقه معملاً للخياطة خاصاً بالنساء في المدينة. واعتماداً على صورة أخذت لها وهي بصحبة زوجها وبايوتروز خلال إحدى العطل التي أمضوها معاً، نلاحظ أن الزوج جد عاشق لها. كان ممدداً ورأسه على ركة زوجته.

ورد جويس قائلاً:

— في الحقيقة، ليست هناك أية حجة دامغة ضدها، وذلك برغم كل الرسائل التي تقول فيها بأنها وضعت كذا وكذا في الكأس الذي شربه زوجها. ولم يعثر على أي أثر لسم في أحشاء «طومسون»، ولا على أي ذرة من اللبنة المسحوقة. وفي النهاية، كان لا بد من استعمال سكين بابايوتروز الذي ثمنه ستة شلنات لقتله. لذلك، هي أقسمت أمام المحكمة أنها لم تعط شيئاً لزوجها، وإن كل هذا ليس غير أفكار غريبة عبر عنها بابايوتروز. وبطبيعة الحال كان فكرها هي ملبدا بما كانت تقرأه. أما بالنسبة لرسائلها، فإنها كانت تكتبها لأنها كانت ترغب في الظهور بمظهر المرأة الرومانسية أمام بابايوتروز، ذلك لأنه كان يحدثها بالتفصيل عن حياته خلال رحلاته البحرية. وإمكانني أن أرى المشهد بوضوح تام...

مدينة «ILFORD». الشوارع الممتدة بأضواء يصعب علينا تمييزها خلف الستائر الصفراء... ويعيداً، ربح خفيفة ترتفع حاملة رائحة السمك الحادة والبطاطس المقلية. «طومسون» وزوجته يسيران متحاضنين تحت الأشجار. وفجأة، يندفع ذلك الشاب ويفرس السكين في صدره، وتطلق هي صرخة عالية، وتتحبب،

طالبة النجدة، أو هي تزعم ذلك. بإمكانني أن أحس هنا الفرحان الإنجليزي، وهذا يذكرني... نعم يذكرني بـ «STRAND»... لنقل ذات مساء يوم السبت. الناس مكثسون في الشوارع أمام الحانات. والمشاجرات تندلع فجأة. والشوارع التي يسير فيها الناس بصعوبة. والفوانيس التي تضيء الأرصفة الملطخة بالطين والمدعوسة أكثر من اللزوم. أتذكر إلى أي حد كنت أكره هذا. وإذا ما أنا أدركت أنه ليس باستطاعتي أن أتأقلم مع الحياة في بريطانيا، ولا أن أعمل هناك، فلأنني أحسست في لا وعيي أنه في هذا الجو الذي حذف من القوة، ومن السياسة، ومن المال، فإن الكتابة ليس لها المعنى الكافي. ويرغم أنه توجد حرية كبيرة في المجلترا، بصرف النظر عن كل ما يقال، فإنه لا توجد حرية فردية.

في المجلترا، كل إنسان يتصرف وكأنه رقيب على جاره، أما هنا في باريس، فلأننا نتمتع بالحرية الفردية التي لا مثيل لها في أوروبا كلها. كل إنسان لا يميز أدنى اهتمام لما يفكر فيه جاره، أو لما يفعله، شرط ألا يصبح غير محتمل. لكن في المجلترا، كل الناس يتدخلون في شؤون الآخرين، وهو شيء لا يطاق إلا بالنسبة للإنسان الإنجليزي. في دبلن التي أمضيت فيها طفولتي وشبابي، كنا نتمتع بهذه الحرية المستهامة المتأتية من غياب المسؤولية، ذلك أنه في ذلك الوقت، كان البريطانيون هم الذين يحكمون. لذا، كان كل واحد يقول ما يرغب في قوله. ومنذ أن وجدت دولة إيرلندا الحرة، أسمع أن الحريات تراجعت. فالكنيسة أصبحت تتدخل في كل شيء، حتى أننا غدونا أمة بروجوازية، ذلك أن الكنيسة حلت محل الطبقة الأرستقراطية. وأنا لا أرى في كل هذا أملاً بالنسبة لنا على المستوى الثقافي. ما إن تمسك الكنيسة بزمام الأمور، حتى تسمح لنفسها بالتهام كل شيء. وما تتركه بقايا لا يرغب فيها أحد. ومن المحتمل أن يتواصل مثل هذا التهور إلى أن تصبح بلادنا أسبانيا ثانية.

ترجمة : حسونة المصباحي



## طروادة: تاريخ للمخيلة إعداد: صبحي حديدي

لعلّ وقائع حصار طروادة، وسقوطها، وتدميرها، صنعت الحكاية غير الدينية الأكثر سرداً وتناقلاً وإلهاماً واستلهاماً على مدى التاريخ. ولقد توفّرت، في كلّ الحقب الرئيسية من عمر البشرية، هذه الحزمة أو تلك من الشروط التي تشجّع على استعادة الحكاية وتوظيفها بما يخدم سلسلة من الوظائف الإيديولوجية، والأخلاقية، والسياسية، والتعبوية، والمعنوية، والثقافية...

وفي أزمئتنا المعاصرة هذه، حين تبدو الإمبراطورية الأمريكية وكأنها تستأنف ما انتهى إليه السلامان الروماني والبريطاني، لا تقفز أمثلة طروادة سريعاً إلى وجدان المحاصر وحده، بل تتلبّس سلوك المحاصر بدوره. ولم يكن غريباً أن يقرر الصحافي الأمريكي نيكولاس كريستوف الذهاب، عشية الغزو الأمريكي للعراق، إلى المكان الوحيد الجدير بالمناسبة الوشيكة: خرائب طروادة، في تركيا المعاصرة، على مبعدة أميال من ساحات الذبح القادمة في العراق!

وقبل سنة حين شهدت صالات العالم عروض فيلم "طروادة"، أحدث اقتباس هوليوذي للملحمة الطروادية وأكثرها كلفة (١٧٥ مليون دولار) وفخامة و... سطحية، لم تكن المصادفة الزمنية هي وحدها التي جعلت الكثيرين يربطون بين أعامنون كما يظهر في شريط ولفغانغ

بيترسن، وأغاممنون/دونالد مسفيلد كما يظهر في أشرطة البتاغون! وفي قلب مهرجان كان الفرنسي اعتبر النجم براد بيت، الذي يؤدي دور أخيل في الشريط، أنّ هذه الحكاية التي تروي التعطش للدماء، وحصار الشعوب، وشهوة السلطة، وجشع الملوك... لا يمكن إلا أن تتوازي مباشرة وبوضوح مع ما يفعله زعماء أمريكا وبريطانيا في العراق. المثلة البريطانية سافرون بوروز، التي تؤدي دور أندروماك، ذهبت أبعد حين اعتبرت أن الشقيقتين الإغريقيين أغاممنون ومنيلاوس يذكرانها بـ "الأخوة القائمة حالياً بين بوش وبلير"...

وإذا كان من غير المدهش أن تتحوّل أمثلة طروادة إلى مصدر للإقتداء والتماهي عند الشعوب والجماعات المقهورة، أو تلك التي تعيش مأزق هوية من أي نوع، أو تبحث عن أصل تليد أفضل ممّا تتنسب إليه فعلياً (كما نتيّن في الجزء الثاني من هذا الملف)؛ فإنّ من غير المدهش أن يحتاج القاهر بدوره إلى الأمثلة ذاتها! لقد سقطت طروادة على أيدي الإغريق، الذين كانوا المجموعة الأقوى شوكة في تلك الحقب؛ ثمّ فرّ الأحياء من أبناء طروادة إلى إيطاليا. بعد أن مرّوا بمملكة قرطاجة وعاثوا فيها فساداً، لتأسيس الإمبراطورية الرومانية التي لن تغرب عنها الشمس، بحيث انقلب المقهور إلى قاهر (كما تروي ملحمة فرجيل "الإنياذة").

وعلى مرّ العصور احتاجت الزعامات الإمبريالية إلى ملاحم من طراز الحروب الطروادية. وحين وطأ الاسكندر المقدوني سهل طروادة الذي شهد سفك دماء الآلاف، كانت أوّل خاطرة تعبر ذهنه هي التالية: من أين لي بهوميروس جديد يفعل معي ما فعل ذلك الشاعر الأعمى مع أخيل! والقيصر أغسطس حصل بالقوة على ملحمة خاصة تخلّد أمجاد روما، انتزعها بالمعنى الفعلي للكلمة من شاعر مُعرض عن المهمة، وغارق في مسّ من الجنون. نابليون، في زحفه على موسكو، حمل نسخة من ملحمة "أوسيان" التي تتحدث عن اسكتلندا في عصور الظلام، وليس عن فرنسا، ولكن يرويها شاعر أعمى مثل هوميروس! والعمل الأدبي المفضّل عند موسوليني كان مسرحية شكسبير "يوليوس قيصر"، لأسباب لم يفلح حتى عزرا باوند في إقناع الدوتشي بأنها غير التي تميّز المسرحية...

كذلك نذكر أنّ هاملت، ولكي يقمّ العرض المسرحي الأكثر تأثيراً في النفوس، يطلب من الممثلين أداء ذلك الجزء الفريد من "الإنياذة"، حين يروي إينياس للملكة ديدو وقائع خراب مدينته طروادة واجتياحها وتدميرها. ومن هنا تبدأ أولى فصول مأساة ملكة قرطاجة، التي تقع في غرام

إينياس، المندور من جانبه لمهمة أكثر قداسة من الحب: الحرب، وبناء إمبراطورية روما.  
وهنريش شليمان، عالم الآثار الألماني الذي اكتشف موقع طروادة الحالي أواخر القرن التاسع عشر، وضع عن مغامراته هذه كتاباً مدهشاً بعنوان "طروادة ويقاياها: سرديّة بحث واكتشافات في موقع إيليروم وسهل طروادة"، تهيمن عليه نبرة الرجل المولع بالأمثلة الملحمية وسرديتها، أكثر من ولعه باكتشاف الموقع الجغرافي للمخيلة الهوميروسية، أو بالعثور على قناع أغاممنون وسواه من كنوز.

وفي مستوى آخر، إذا كانت طروادة أمثلة يقبل شعراء مثل و. ب. بيتس، وهيلدا دوليتل، وأوسيب ماندلشتام، ومحمود درويش بالانتساب إليها لأنها تعين المجهول على جبروت القاهر، أو تزيل ظلماً هنا، وتفتح نافذة أمل هناك، فإنها عند شاعر مثل ت. س. إليوت تمثل "ذهنية" الهزيمة والاستسلام للقدّر والوقوف في الخندق الأخير دفاعاً عن تراث آيل إلى انقراض! وفي نسق النماذج الأولى يكون الشاعر جزءاً حياً وحيوياً من صمود طروادة وبقائها (لأنه، ببساطة، فتان المقاومة ومبدع الأمل)، وأما في نسق نموذج إليوت فإن الشاعر عرّاف ندّاب أقرب إلى إرميا الذي يري.

وهذا الملف لا يهدف، تالياً، إلى إعادة سرد الحكاية الطروادية كما رواها وخلّدها هوميروس في "الإلياذة"، فهذه على الأرجح لم يعد فيها زيادة لمستزيد. الملفّ يسعى في المقابل إلى التوقف عند أهم ما قدّمته المخيلة الإنسانية من تمثيلات للحكاية الطروادية، في أحقاب مختلفة، ولأغراض متباينة، بأدوات شتى. وهكذا فإن القسم الأول يعرف بالمدينة وحكاياتها، إذ أنّ حكايتها الأولى تشعبت وتنوّعت وتعدّدت؛ والقسم الثاني يستعرض بعض أهم أساطير الشعوب الأوروبية التي انطوت على، وعكست، ذلك النزوع المدهش للانتماء إلى طروادة؛ والقسم الثالث يقدم بعض نماذج تمثيل الفكرة الطروادية، في ميدان القصيدة والتنظير الشعري؛ والقسم الأخير يقتني أثر التراث الطروادي من منظور ما يمكن أن يحمله من دلالات سياسية وتربوية في التاريخ الحديث، وفي وقائع الحاضر الراهن أيضاً.

ذات يوم، أواخر القرن التاسع عشر حين تناقل العالم أخبار عثور شليمان على الموقع الافتراضي لمدينة طروادة، غضب الناقد البريطاني جيكون بريانت واستشاط غيظاً وأطلق عبارته الشهيرة: "لعلنا أيضاً سوف ننقب ذات يوم بحثاً عن موقع اليوتويا، وعن موقع كوخ روبنسون كروزو في

جزيرة كاريي<sup>١</sup> ورغم أنّ المقارنة كانت ظالمة تماماً، وغير قائمة أصلاً، فإنّ بريانت نفسه سرعان ما انحنى أمام جيروت هذه الأمثلة الفريدة، طروادة، التي تكتب للمخيلة تاريخاً ملحماً خاصاً بها!

## I

### من طروادة إلى روما: الحكاية المفتوحة

تنسج الحرب الطروادية (١) خيطاً يربط ثلاثة آلاف سنة من التاريخ، والأسطورة، والحكاية، والموسيقى، والدراما، والفنون البصرية. وللوضوعات الطروادية الشائعة تتضمن حتمية الحرب، ومسائل الملامة في نشوبها، والأجساد البطولية إلى جانب الإفراط فيها، والتضحية الإنسانية، وسفك الدماء، وعواقب الحرب على النساء والأطفال خصوصاً.

### طروادة وميسينا في العصر البرونزي

العصر البرونزي الميسيني هو الزمن الذي قد يكون شهد اندلاع الحرب الطروادية. ربما قامت بالفعل مدينة تُدعى طروادة على شواطئ آسيا الوسطى، وقد دُمرت مرّات عديدة، بما في ذلك الدمار الذي وقع أواسط ١٢٠٠ قبل الميلاد، قبيل انهيار حضارة العصر البرونزي الميسيني. ولعلّ ذاكرة ذلك الانهيار ارتبطت بقصص "سقوط طروادة"، محوّلّة قصة تلك الحرب العتيقة إلى استعارة جبارة تصف إنهاء الحضارات عن طريق الشهوة والعنف. وقصص "سقوط طروادة" رُويت شفهاً طيلة مئات السنين قبل أن ينظم هوميروس ملحمتيه العظيمة "الإلياذة" و"الأوديسة" عن أبطال الإغريق الذين استباحوا طروادة، والأبطال الطرواديين الذين حاولوا الدفاع عنها.

### هوميروس والحلقة الطروادية

كانت حرب طروادة هامة للإغريق لأنها باتت قصة أسلافهم الأبطال. ولهذا فقد نُظمت قصائد عديدة عن هذه الحرب، بينها "حلقة طروادة" التي تألفت من سلسلة ملاحم عاجلت الحرب الطروادية منذ أصولها الأسطورية في شجار الآلهة، إلى إياب الأبطال الإغريق المتعبين عند انتهائهم الحرب. كلّ هذه الملاحم ضاعت، ما عدا اثنتين كتبهما هوميروس: "الإلياذة" و"الأوديسة".

وقد وضعهما هوميروس شفهيًا، ثم جرى تدوينهما لاحقاً، وأصبحتا توراة الأجيال التالية من الإغريق، لأنهما رُفعا إلى مصاف التاريخ والشعر معاً، ولأن اللغة كانت لامعة. ودون قصيدتي هوميروس البديعتين، كانت قصة طروادة ستظل قصة إغريقية ربما. ولكنها بقيت، وعاشت، وتطوّرت على امتداد قرون عديدة، وباتت القصة المركزية لأصول الحضارة الغربية.

### "إنيادة" فرجيل: من طروادة إلى روما

في القرن الأول قبل الميلاد كان فرجيل قد كتب "الإنيادة" Aeneid، ملحمته عن تأسيس روما، واتفكاً على أساطير عتيقة تروي كيف أنّ لاجئين من طروادة الساقطة هاجروا إلى إيطاليا، حيث أصبحوا أسلاف الشعب الروماني. واتفكاً فرجيل كثيراً على هوميروس لسرد حكايته. والكتب الستة الأولى من "الإنيادة" تفتبس الكثير من عناصر "الإلياذة" لتروي عن الحروب التي وقعت في إيطاليا بين اللاجئين الطرواديين القادمين إليها، والشعب اللاتيني القاطن فيها أصلاً.

والحكاية في "الإنيادة" تقول إنّ إنياس والطرواديين أبحروا إلى إيطاليا بعد سقوط المدينة، حيث كانت أقدار إنياس تقتضي أن يؤسس روما. لكنّ عاصفة هوجاء تبعدهم عن مسارهم وتلقي بهم في قرطاجة، حيث ترحّب بهم ديدو مؤسستها وملكتها. فيروي لها إنياس الحكاية الطويلة المؤلمة عن سقوط طروادة بعد خديعة الحصان. تتأثر ديدو بالحكاية، وهي الأميرة الفينيقية التي فرّت من بلدها صور، وأسست مملكتها بعد أن قام أخوها بذبح زوجها، وتقع في غرام إنياس. يعيشان كعاشقين فترة من الزمن، حتى تذكر الآلهة إنياس بواجبه الذي ينتظره في إيطاليا، فيصرّ على الإبحار، وتحزن ديدو إلى حدّ قتل نفسها بالسيف ذاته الذي تركه لها إنياس. وبعد دسائس ومغامرات، وأهوال، وحروب، يتمكن الطروادي من تأسيس المدينة التي ستصبح روما، وتطلق إمبراطورية لا تغيب عنها الشمس.

و"الإنيادة" حوّلت الطرواديين الخاسرين إلى ظافرين، والإغريق الظافرين إلى خاسرين. كان الطرواديون أهل نبل، وصمود، ومشقة، وكان الإغريق أهل انحراف ومخاطر. ونال أخيل توبيخاً شديداً في "الإنيادة"، ممثلاً بشخصية تورنوس المحارب اللاتيني الهائج الذي تسبب بدمار هائل وتوجب قتله قبل إقامة أي سلام في إيطاليا.



ولقد عاش فرجيل قبل الميلاد (توفي سنة ١٩ ق. م.)، غير أن القِيم السائدة في "الإنيادة" كانت متطابقة مع القيم المسيحية، تشدد على فضائل التقوى، والتحمل، والمعاناة، والقيادة، وطاعة الآلهة. ومن العجيب أن الآلهة في "الإنيادة" لم يخلقوا مشكلة للقراء المسيحيين، ربما لأن جويتر كان يمثل الحكمة والخير. وهكذا، بينما جرى إهمال هوميروس في أوروبا العصور الوسطى، استمرت قراءة فرجيل والإقبال عليه.

### انتقال طروادة إلى القرن الثاني عشر

خلال الحقبة ذاتها ظل هوميروس محبوباً ومقروءاً في الشطر الناطق باليونانية من الإمبراطورية الرومانية، وظلت "الإنيادة" و"الأوديسة" مهملتين في الغرب. وإذ تدهور تعلّم اللغة اليونانية في أوروبا، وأصبحت اللاتينية أوسع انتشاراً، باتت "الإنيادة" هي قصة طروادة الأكثر هيمنة في أوروبا. وكانت النتيجة أن أبطال الإغريق ظلوا أبطالاً في الشرق فقط، في حين بات الطرواديون هم الأبطال في الغرب. وتلهفت البلدان الأوروبية إلى التنقيب عن مؤسسيها وسط اللاجئين الطرواديين. وهكذا فإنّ إنياس لم يصبح جدّ الرومان فحسب، بل أصبح بروتوس هو الذي أسس الطبقة الحاكمة في بريطانيا.

### الحكاية الرومانسية الطروادية

اثنان من ثلاثة نماذج رومانس مبكرة اعتمدا على قصص من طروادة: عمل بونودو سانت مور "رواية طروادة" Roman de Troie، والعمل مجهول المؤلف "إنياس" الذي يعيد سرد "الإنيادة" اللاتينية بعد أن يضيف إليها نهاية سعيدة. هذان العملان ظهرا في القرن الثاني عشر، ورُويّا بالأنغلو-نورمان، اللغة المحكية لحكام فرنسا، وبريطانيا الذين ردّوا أصولهم إلى بروتوس، حفيد إنياس.

العاطفة، والحرب، والأماكن العجيبة، والسياسة كانت في صميم القصة الطروادية، وكان التاريخ عاملاً هاماً في تجمد شعبية طروادة، التي اعتبرتها القرون الوسطى مكاناً فعلياً، فرّ منه أناس فعليون وأسسوا الإمبراطورية الرومانية.

ومن المحتمل أن الحملات الصليبية أسهمت في هذا الاهتمام بطروادة، باعتبار أن الصليبيين

ارتحلوا إلى الشرق الأدنى وزاروا مدناً مثل القسطنطينية، على مبعدة أميال قليلة فقط من موقع طروادة القديمة. ومن المؤكد أنه توفرت الكثير من الشروحات عن "أعاجيب" شرقية في عملي الرومانس على حدّ سواء.

#### شوسر وشكسبير: ترويلس وكريسيدا

لعلّ أعظم رومانس في القرن الرابع عشر هو "ترويلس وكريسيدا" Troilus and Criseyde للشاعر الإنكليزي جيفري شوسر (١٣٤٠-١٤٠٠). وإذ يركز هو ميروس على مفاعيل العاطفة (في الحب كما في الشهوة، وشدة الغضب) على الحرب، فإنّ شوسر يضع الحبّ والفقد في مقدّمة الحدث، ويترك للخلفية الحرب والدمار المحتوم لطروادة. كذلك يضع حكاية طروادة في منظور مسيحي، عن طريق سرد القصة الوثنية على لسان راو مسيحي. وترويلس فارس طروادي نبيل ظلّ يحترق الحبّ، حتى صرعه إله الحب، وأجبره على الوقوع في غرام أرملة جميلة، كريسيدا، وسرعان ما تهجره هذه لتحبّ فارساً إغريقياً هو ديويميد، فيخوض ترويلس قتالاً ضارياً ضدّ الإغريق حتى يُقتل.

غير أنّ البطلة كانت، في عهد وليام شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦)، قد راكمت سمعة سيئة في الوجدان الشعبي العام، فلم يجد شكسبير حرجاً في إعادة سرد حكايتها في مسرحيته المريرة عن الحرب، والسياسة، ودمار النظام الصالح، فجعل منها عاهرة، وجعل عمّها قواداً، وترويلس مغفلاً، وظهر عوليس (أوديسيوس) في صورة من يستغلّ أخيل لتحقيق مآربه. وفي نهاية المطاف، وإياً كانت درجة التبدّل في الشخصيات وعلاقات القوة، لا مناص من أن تسقط طروادة كما كانت عليه حالها في كلّ الحكايات التي تستعيدّها.

#### تاسو: طروادة في القدس

"تحرير القدس" Gerusalemme liberata، للإيطالي توركاتو تاسو Tasso (١٥٤٤-١٥٩٥)، هي الملحمة الرومانتيكية الأشهر في عصر النهضة. وقد كُتبت في سنة ١٥٧٥، ونشرت بعد ستّ سنوات دون إذن مؤلفها، ممّا جعله يراجعها أكثر من مرّة بعد ذلك، وهو تحت وطأة نوبات الجنون، ممّا أفسد الكثير من خصائصها. وحكاية الملحمة تدور حول غودفري أوف

بوللون، والحملة الصليبية الأولى، وتستعرض محاولات الشيطان الفاشلة، بمساعدة الساحرة الفاتنة أرميدا، لمنع الصليبيين من احتلال مدينة القدس. ورغم أنّ القصيدة مُصاغة تماماً على غرار "إلياذة" هوميروس و"إنياذة" فرجيل، إلا أنها تتميز بنبرة مختلفة ونطاق جغرافي أوسع وتركيز على الآخر (سلسلة الغراميات بين الفرسان الصليبيين والفتيات "الوثنيات")، وامتزاج حكايات الحب بالتصوير الملحمي للمعارك والمغامرات والدسائس. وحصار طروادة يحضر بقوة في القصيدة، وبرز الأمثلة عليه تلك البرهة الفريدة حين تقف هرمينا (ابنة ملك أنطاكية المسلم، والواقعة في غرام الفارس الصليبي تانكريد) على أسوار القدس، وتدلّ الصليبيين على قيادات الجيش المسلم، تماماً كما فعلت هيلين مع بربام في "الإلياذة".

### راسين ووثو: إفيغينيا قبل طروادة

في فرنسا القرن السابع عشر، أعاد جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩) سرد قصة إفيغينيا في أوليس، معديلاً الحكاية الإغريقية القديمة بما يخدم الحساسية الفرنسية النيو-كلاسيكية. يتجمع الجيش الإغريقي في أوليس استعداداً للإبحار إلى حصار طروادة، لكن الريح غير مواتية ويطلب من أغاممنون التضحية بابنته، فيتردد، ثم يضغط عليه عوليس لتنفيذ الأمر لأن الجيش سوف يتمرّد عليه إذا لم يفعل. يرسل أغاممنون إلى زوجته كليتمنسترا، طالباً منها أن ترسل إفيغينيا إلى أوليس، حيث سيزوّجها من آخيل (الذي يجهل الأمر). ثم يحاول أغاممنون إرسال رسالة أخرى، طالباً من زوجته الامتناع عن المجيء، لكن الأوان كان قد فات. تصل إفيغينيا وتكتشف ما ينتظرها. ولأنها ابنة مطبعة على نحو مدهش، توافق على الموت من أجل أبيها والقضية الإغريقية. وإذا يجري اقتيادها لتنفيذ التضحية، يصل رسول يقول إنها اختفت من المذبح، واستبدلت بغزالة. وفي القرن الخامس ق. م. كان يوريديس (٤٨٠-٤٠٧ ق. م.) قد كتب "إفيغينيا في توريس"، راوياً حياة إفيغينيا المريّة كراهبة في أرض توريس، حيث طُلب منها التضحية بكلّ الغرباء العابرين، بناء على أوامر تاوس ملك توريس. وبعد سنوات عديدة يرسو غريبان على الشاطئ لا تعرفهما إفيغينيا. لكن أحدهما شقيقها أوريستس، الذي أصابته الجنّيات بمسّ من الجنون عقاباً له على قتل أمّه كليتمنسترا. الغريب الثاني كان بيلاديس، ابن عمّ أوريستس. وحين يتعرّفان على بعضهما البعض، يرسمان خطة ناجحة لخداع الملك والفرار من توريس. الشاعر والمسرحي والروائي

الألماني غوته (١٧٤٩-١٨٣٢) أعاد كتابة هذه المسرحية فحوّلها إلى احتفاء، مدهش بعض الشيء،  
بقدره المرأة النقيّة على علاج الجنون والشرّ في الأحقاب الوثنية، كما يمثلهما الملك تاوس الذي  
كان مفهومه للضيافة ينطوي على سفك دماء الأغراب العابرين إرضاء لأكلته.

## II

### كلّ الدروب تبدأ من طروادة!

#### ١. روما ضدّ إسطنبول

يرى جيمس هاربر، في ورقة بعنوان " روما ضدّ اسطنبول: المزايم التنافسية والقيمة المعنوية  
للطرواديين" (٢)، أنه حين أخذت الإمبراطورية العثمانية في الانبثاق، والتحوّل إلى قوة  
متوسطة، جهد الأوروبيون في عصر النهضة إلى تفسير أصول، ونجاحات العثمانيين. وطبقاً  
لإحدى النظريات الشائعة والشعبية، اتخذ الأتراك اسمهم من توركوس *Turkus*، قائد زمرة  
من الطرواديين الذين فرّوا إلى داخل آسيا بعد سقوط طروادة. وبعد أن عاشوا مغمورين وفي  
شروط من العزلة طيلة آلاف السنين، عاد أحفاد توركوس إلى الظهور وتولوا مصيرهم بأيديهم  
واستردوا "مجد إيليوم *Ilium*".

هذه وسواها من النظريات التي ربطت بين الأتراك والطرواديين، جوبهت بمعارضة شديدة،  
والسجلات حول أصول الأتراك تبين الأهمية، والقيمة المعنوية للتراث الطروادي في مختلة عصر  
النهضة. ومن خلال "إينياس التقيّ" *Pius Aeneas*، المؤسس الأسطوري للشعب الروماني،  
بادر كلٌّ من البابا (بوصفه الحبر الأعظم *Pontifex Maximus*) والإمبراطور الروماني، إلى  
إدعاء امتلاك الإرث الطروادي. وإن مشاركة الآخرين في هذا الإدعاء، خصوصاً إذا كانوا شعوباً  
غير مسيحية، كان كفيلاً بتميع القوة الرمزية التي كان التماهي مع طروادة يؤلّفها. وإذ بدأت  
أوروبا الكاثوليكية تشعر أنها أكثر عرضة للتهديد المباشر نتيجة التوسّع الجغرافي و"الآخريّة"  
الثقافية للإمبراطورية العثمانية، أخذت الاعتراضات على الأصول الطروادية للأتراك تأخذ صفة  
أشدّ إلحاحاً. كانت عناصر الكرامة والقيمة المعنوية لصيقة ضمناً بالتراث الطروادي، واقتضى  
العداء المتزايد بين إسطنبول وروما أن يتمّ إنكار وجود هذه الفضائل عند شعب عدوّ. وهكذا كرّس

الباحثون، بمن فيهم البابا بيوس الثاني، كل طاقاتهم لدحض أي اقتران بين الأثرak والطرواديين. وفي الآن ذاته انتشرت بسرعة رسومات تصويرية تخفي بالتراث الغربي للطرواديين. ورغم أن هذا الميل الأيقوني يُنسب عادة إلى ما عُرف من اهتمام عصر النهضة بالحلبة الكلاسيكية، إلا أن رسومات فرار إينياس من طروادة تتبع من النزاع ذاته بين الغرب والإمبراطورية العثمانية، وتسمي إلى الخطاب ذاته الذي نعر عليه مكتوباً عند نيكولوس ساغونيدو Sagunido عن أصول الأثرak . De Turcarum Origine

## ٢. بريطانيا الطروادية

في عرض احتفالي يعود إلى العام ١٦٠٥، بعنوان "انتصارات بريطانيا الموحدة"، يروي أنتوني ماندي تاريخ الأصول الطروادية المبكرة لإنكلترا في ما يتصل بمفهوم جيمس الأول عن بريطانيا الموحدة. الخرافة الأسطورية، والتي تعود إلى القرن الثاني عشر وسيرة جيفري أوف مونماوث، تروي أن بروت، سليل إينياس المباشر، اتجه صوب الغرب استجابة إلى رؤيا أبلغه بها أحد العزافين. وبعد أن رسا في إليبون (إنكلترا)، قام بروت وسلالته الطروادية بغزو البلاد التي كان العمالقة يعيشون فيها فساداً، ثم وحدها وبنى المدينة الكبيرة تروينوفانت (لندن) على ضفاف التيمز. هذا الاتحاد كان قصيراً مع ذلك، لأن الحرب الأهلية اندلعت بعد أن قسم بروت الأرض بين أبنائه الثلاثة، الذين بدورهم شكلوا إنكلترا وسكوتلندة وويلز. وعرض ماندي، حسب سكوت شيفيلد، هو المادة الأوضح عن الاستثمار الإيديولوجي لماضي إنكلترا الطروادي.

## ٣. ديدو (إيسا): ملكة إنكلترا

مسألة زواج الملكة إليزابيث الأولى سحرت وحيّرت المراقبين. وكانت مسرحية "ديدو ملكة قرطاج" هي إسهام المسرحي البريطاني كريستوفر مارلو (١٥٦٤-١٥٩٣) في هذا النقاش. ولقد بينت ديان وليامز كيف يعيد مارلو تركيب مادة المصدر الفرجيلي ليقدم نموذجاً سلبياً عن الآثار المدمرة التي يتركها الحب والرغبة في الزواج، على ملكة قديرة ومتألفة. وحسب مارلو، تبدأ متاعب ديدو حين تصبح الضحية القسرية للجنة تجبرها على استبدال خطابها الكثيرين بزواج ومعالجة مارلو لوقوع الملكة القرطاجية في إغواء خطيب عاجز يهجرها بعدئذ، تعيد التشديد

على الفرضية الكبرى في الحكاية: أن ديدو، في إعلان رغبتها الزواج من إينياس، تضع نفسها، وبلادها، عرضة لاستغلال أمير أجنبي. وإذ يقيم مارلو تناظراً بين اسم إليزابيث واسم إليسا عند فرجيل، تقوم المسرحية بامتداد إليزابيث استطراداً، لأنها حين رفضت الزواج كانت قد حافظت على رفاه شعبها وحرّيته. وبالطبع لا تقع ديدو في هوى إينياس إلا حين يروي سقوط طروادة، على نحو وجداني مؤثر للغاية. مارلو أجرى سلسلة تعديلات على النصّ الفرجيلي الشهير، بما يعطي إشارات دالة حول طبيعة قراءة "الإنياذة" في تلك الحقبة، وفي ذلك ترى وليامز أن إعادة تقديم شخصية إينياس على هذه الشاكلة عقدت المحاولات اللاحقة لموقعة الهوية الإمبراطورية الإنكليزية في سياقات الإرث الطروادي.

#### ٤. "رماد من طروادة"

في التشيد التاسع، الكتاب الثالث، من القصيدة الملحمية Faerie Queene للشاعر الإنكليزي إدموند سبنسر (١٥٥٢-١٥٩٩)، تقضي بطة الكتاب بريتومات، الملقبة بـ "فارس الطهارة"، ليلة في القلعة تلتقي خلالها بشخص غامض، وحادث المزاج يدعى باريديل، وامرأة مستهترّة هي هيلينور. في اليوم التالي تواصل بريتومات رحلتها المقدرة في الزواج وتأسيس السلالة، ويظلّ باريديل في القلعة لإكمال إغواء هيلينور، ثم لا يلتقيان بعدئذ. غير أن هذا اللقاء القصير شديد الأهمية بالمعنى الإيديولوجي، لأنّ بريتومات وباريدال يكتشفان أنّ بينهما أصرة قرابة، هي طروادة دون سواها: إنه حفيد باريس، رجل الغواية، والمتسبب في خراب المدينة؛ وهي حفيدة "بروت الطروادي"، الطروادي المؤسس الأسطوري لبريطانيا.

#### ٥. اللغة الفرنسية جاءت من طروادة

خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر جعل رجال الأدب الفرنسيون البحث عن الأصول التاريخية للغة الفرنسية ميدان بحثهم الرئيسي. ولقد خاضوا في ملفات التراث السلتي Celtic لشعوب الغول Gauls، وتدفع المؤثرات الإغريقية عبر المستعمرة الفوسية في مرسيليا، وتأثر اللغة اللاتينية من خلال الفتح الروماني، وتأثيرات الفرنجة Franks الجيرمانية... وكانوا في الواقع ينقبون الماضي بحثاً عن أمجاد الفرنسية في المستقبل. وهكذا أثاروا مبدأ "التناقل الثقافي"

Translatio studii ليبتنوا أنّ معارف الحضارات الكبرى خلال العصور القديمة مرّت في فرنسا أيضاً، ومنذ أزمّة سحيقة، وأنّ اللغة الفرنسية متأثرة بالإغريقية قدر تأثيرها باللاتينية. وللتدليل على هذا استعدوا، كما يرى بول كوهن، الأسطورة القروسطية التي تقول إنّ الطرواديين لجأوا إلى فرنسا بعد تدمير طروادة، وإليها نقلوا لغتهم ونظام حكمهم الملكي. وكان باحثون إنسيون من أمثال هنري إتيين Estienne وجان لومير Lemaire قد وضعوا مصنفات مفصلة في النسب اللساني الفرنسي مع اللسان الهيليني والأواصر التي أقامتها الهجرات الطروادية إلى فرنسا. وهذه الأسطورة الطروادية عن الأصول اللسانية الفرنسية تصوّر سمات هامة من تطوّر الفرنسية الحديث المبكر، وتوضح كيف أمكن استنفار التاريخ اللساني من أجل خدمة أغراض إيديولوجية جوهرها ترسيخ ثقافة النظام الملكي. ومن الطبيعي أن يفضي الاقتران بين طروادة وفرنسا على اقتران عمائل بين أمجاد العصور القديمة وحاضر النظام الملكي، فضلاً عن توطيد مواقع فرنسا في وجه الثقافة الإيطالية المنافسة.

## ٦. حصار طروادة... حصار أفينيون

في نيسان (إبريل) ١٤٠٠ شهدت مدينة أفينيون الفرنسية عرضاً يعيد إنتاج حصار طروادة. وهذا حدث كان سيمراً عادياً في مدينة اعتادت مثل هذه العروض، لولا أنّ الواقعة كانت هذه المرّة ذات خلفيات أبعد، وأعمق من مجرد عرض عادي. كانت المدينة في مأزق، ومختلف أحزابها السياسية تتنازع، وقالدها الطبيعي البابا نفسه يتعرض لهجوم فعلي، ورمزي، ويقع مقرّه تحت الحصار. جرى هذا على خلفية الشقاق الكبير داخل الصفّ المسيحي، والذي أسفر عن انقسام البابوية بين روما، والبابا بنديكت الثالث عشر، وأفينيون والبابا كليمان السابع. في غضون ذلك كان الملك مريضاً يعاني من العته، وكان العرش مبعثراً بين عمه دوق أورليان، والملكة والكنيسة. وهكذا بات التماهي المجازي بين أفينيون وطروادة، في حال الحصار تحديداً، هو المنفذ والخلاص والوسيلة الأخيرة لاستعادة تماسك المدينة.

## ٧. فينيسيا: مستقرّ الطرواديين

خلال القرن السادس عشر ترسخت في فينيسيا أسطورة تقول إنّ المحاربين الطرواديين أقاموا

مستوطنة لهم في البحيرة الفينيسية . وإذا كان محتوى الأسطورة يمتح من " الإنياذة " وينسج على منوالها ، فإن حكاية تأسيس الطرواديين لمدينة فينيسيا استُخدمت هنا أيضاً لأغراض إيديولوجية مباشرة تهدف إلى امتداح صفات النبل والصمود والحرية التي تتمثل في نظام الجمهورية القائم آنذاك . وإرث هذه الأسطورة تواصل ، بشكل علني أو مضمهر كما ترى شايلاداس ، على امتداد القرن السابع عشر ودخل في صلب السجلات السياسية والعقائدية طيلة عصر النهضة ، وجرى توظيفه من جانب جميع أنظمة الحكم التي شهدتها فينيسيا .

### III

#### القصيدة الطروادية

##### لا طروادة ثانية

##### وليام بتلر بيتس

كيف لي أن ألومها لأنها ملأت أيامي  
بالبؤس ، أو لأنها جنحت أخيراً  
إلى تلقين الرجال الجهلة أعنف السُّبُل ،  
أو ألقت بهم إلى الشوارع الواسعة والدروب الضيقة .  
ألم تكن عندهم شجاعة إلا تلك التي تساوي الرغبة؟  
ما الذي كان سيجعلها تمنح إلى السلم وفيها روح  
أسفغ عليها النبلُ بساطة النار ،  
وفتنته مثل قوس مشدودة ، مثل تخلق  
ليس من الطبيعة في عصر كهذا ،  
هي العالية ، العزلاء ، العابسة؟  
ما الذي قد تكون جنت يلاها ، وهي ما هي عليه؟  
أكانت أمامها طروادة أخرى لتحرقها؟ (٣)



هيلين

هـ. د.

كلها بلاد اليونان ، تمقت  
العينين الساكتين في الوجه الأبيض ،  
ثريا الزيتون الصقيل  
هناك حيث تقف ،  
هناك حيث اليان البيضاء .

بلاد اليونان بأسرها تستمطر اللعنات  
على الوجه الشاحب آن تبسم ،  
آن تستلذ المزيد من الكره  
وتزداد شحوباً وبياضاً  
مستعبدة فتنات الماضي  
وعلى الحاضر .

بلاد اليونان تبصر ، ولا تريم إذ تبصر ،  
ابنة الرب ، مولودة الحب ،  
جمال القدم الباردة  
والركبتين الأشد نحولاً ،  
والبلاد ليس في وسعها أن تحب الصبية ،  
إلا إذا رقدت ،  
مثل رماد أبيض وسط سرورة الجنائز . (٣)

أرق. هوميروس . أشربة مشدودة

أوسيب مانءلشتام

أرق. هوميروس . أشربة مشدودة.

نصف لائحة السفن ملكي: طيران اللقالت ذاك، والخط الطويل المديد،  
الذي صعد ذات يوم، من قلب هيلاس.

إلى أرض غربية، مثل كتية من اللقالت.

زيد الآلهة على هامات الملوك.

إلى أين تبجرون؟ كيف يمكن لأشياء طروادة  
أن تبدو في ناظركم، أيها الإيجيون، من دون هيلين؟

البحر، أو هوميروس - كل شيء يتحرك حين يتوهج الحب.

إلى من يتوجب أن اصيخ السمع؟ هوميروس غارق الآن في الصمت،  
والبحر الأسود يردد بلاغة عصماء، مضطرباً،

ثم يجيش، ويزأرت تحت مخدتي. (٥)

محمود درويش: خيارى أن أكون شاعراً طروادياً

\* شعرك يزداد ياساً...

من حق الشعر أن يعلن ياسه، ولا يلام إعلامياً على هذا اليأس. أنا لا أعرف شعراً عظيماً  
وليد حالة انتصار. حتى في التراث الإغريقي. لا نهزنا مدائح النصر بقدر ما يهزنا التضامن مع  
الضحايا. مشكلة الشعر الإغريقي أننا لم نسمع الشعر الطروادي. لم نقرأه. يُقال إنه كُتب على  
الواح وفقد.

\* هل تتصور نفسك طروادياً حديثاً؟

نعم، هذا ما أريده. خيارى أن أكون شاعراً طروادياً. أنا منحاز تماماً إلى الخاسرين، الخاسرين

المحرومين من حق تسجيل خسارتهم وفي إعلان هذه الخسارة. أنا ميال إلى التعبير عن هذه الخسارة لا إلى التسليم.

\* هذا أكثر من اليأس.

يمكن. لكن وقعه على عين القارئ وأذنه أخف. أنا بصدد مشروع شعري لا غير. من حق الشعر إعلان الهزيمة، وتسجيل الخسارة. أنا فعلاً متحاز إلى طروادة لأنها الضحية، ولأن تربيتي وتكوينني النفسي وتجربتي تجربة الضحية، وصراعي مع الآخر محوره: من متا هو الأحق بموقع الضحية؟ كنت أمازح الآخرين قائلًا: تعالوا نتبادل الأدوار. أنتم ضحية مدججة برؤوس نووية. أنا ضحية مغلوبة مدججة برؤوس شعرية. أخشى أن يتفوقوا علينا شعرياً. هذه ستكون نهايتنا. لا أعرف إذا كان التفوق الشعري يعطينا شرعية وطنية. لكن هذا هو عملي في كل حال.

\* أنت تسكن شعرك...

أسكن شعري. أختار أن أكون طروادياً. تمنيت مراراً أن انتصر لأمتحن إنسانيتي وقدرتي على التضامن مع الضحايا، عندئذ أمتحن. لكني محروم من أن امتحن إنسانيتي بالتضامن مع ضحية تسببت على نحو ما في صنع مصيرها! أختار أن أكون شاعر طروادة لأن طروادة لم ترو قصتها. نحن للآن لم نرو قصتنا رغم كل الكتابات التي كتبناها. لم نرو قصتنا وهذا ما يفسر مقطعاً قلت فيه إن من يكتب حكايته يرث أرض الكلام. (٦)

## IV

### طروادة الراهنة

آخيل في فيتنام

في كتابه المثير الذي صدر سنة ١٩٩٤، وحمل العنوان الغريب "آخيل في فيتنام"، يدون المحلل النفسي جوناثان شاي تفاصيل عمله مع مجموعة من المحاربين القدماء الأمريكيين الذين خدموا في فيتنام أثناء

الحرب، وتعرضوا لاختلالات، واضطرابات نفسية.

ولقد عقدت الدهشة لسان شاي وهو يقف على مدى تماهي هؤلاء العسكريين مع شخصية آخيل في "الإلياذة"، ووجد نفسه منساقاً إلى التفكير في أن ملحمة هوميروس تضيء تجربة القتال العسكري الفعلية على نحو يتفوق أحياناً على الطرائق العلمية المتقدمة. وشدّت انتباهه بصفة خاصة وأقنعتنا تكررت كثيراً عند هوميروس، في لحظات القتال القصوى تحديداً: خيانة القادة العسكريين للمعايير الأخلاقية أو المعنوية، ونشوء "حالة الاحتياج" السعاري ضدّ الخصم.

لكن هدف الكتاب الأعلى يظل تربوياً، أي توعية القراء حول النتائج الكارثية التي تخلفها تجربة الحرب في نفوس الأفراد، الذين قد يخرجون منها في وضع سليم تماماً جسدياً، ومعتلّ تماماً من الناحية النفسية، وفي جانب تدمير الشخصية خصوصاً. ومن بين ثلاثة أرباع مليون من الناجين من حرب فيتنام، يعتقد المؤلف أن ربع مليون على الأقل يعانون من اختلال الوظائف الذهنية على نحو يؤدي إلى ازدياد الميل العنيف الانفجارية، وفقدان الثقة في الذات والمحيط، والعجز عن الإحساس بالثقة الاجتماعية، والانزلاق إلى إدمان الكحول والمخدرات، فضلاً عن الإحباط، والعزلة، وتفاقم أحاسيس اللاجدوى، واللامعنى.

وفي الكتاب يقدم شاي "الإلياذة" بوصفها حكاية مأساة آخيل، وقصص الرجال في الحرب. وفي الفصول الخمسة الأولى من الكتاب، يتفحص شاي بدقة محنة آخيل، وما يتعرض له من خيانة على يد قائده أغاممنون الذي ينتصب غنيمة الشرف. وتوصف الخيانة بأنها "تفلق أفق آخيل الاجتماعي والمعنوي"، ويجري استطراداً تصويره مندفعاً خلف غضبه لا يهتم إلا بحفنة من المقاتلين التابعين له. كذلك يجري تقديم آخيل في صورة المصاب بعقدة الذنب وأعراض الهوس بالبقاء على قيد الحياة. وأخيراً يتبدى آخيل في صورة الغاضب الحائق المصاب بهياج سعاري يجعله يبطش بالأحياء والأموات سواء بسواء.

هذه هي قصة "الإلياذة"، ولكنها أيضاً قصة العديد من مقاتلي فيتنام المتقاعدين، وشاي يسوق عشرات القصص التي عاشها هؤلاء في غمار الحرب، ويوظفها في إقامة التناظرات مع وقائع مماثلة في "الإلياذة" تنتج له فهماً أفضل لمشكلات المحاربين هؤلاء. وهو يعتقد أنهم يترددون في سرد أفاصيصهم لأنهم يخجلون منها أولاً، ولأن المجتمع المحيط بهم لا يكثر بها أو يفر منها، ولهذا فإن الإصغاء إلى تلك الحكايات يصبح جزءاً لا يتجزأ من سيروية العلاج. (٧)

## من طروادة إلى بغداد

نيكولاس كريستوف

### عشية غزو العراق

طروادة، تركيا - الهدوء يخيم هنا على قطع الحجارة في موقع طروادة القديم المفترض. لا يوجد سواح يحملقون ببلاهة في البقعة التي شهدت قيام آخيل بثقب عتق هكتور، أو في الجدران الصخرية العالية حيث جزّ الملك بريام شعره الأشيب، أو في البوابة التي تبدى فيها علامات تفيد أنها وُسعت لتسمح بمرور جسم ضخم على غير العادة، مثل حصان خشبي ذي حجم هائل. ثم يتعالى في الفضاء هدير، وتعبّر السماء طائران مقاتلتان، فيتشكل نوع من الكولاج بين أولى ساحات حروب العالم، والأخرى التي تنفتح الآن بالذات إلى الجنوب الشرقي: في العراق. أدوات الحرب تبدلت على نحو فائق خلال ٣٢٠٠ سنة، لكنّ البشر لم يتغيروا. لهذا فإن "الإبادة" هوميروس، حتى إذا كانت غير صحيحة تاريخياً، تفرز حقيقة أخلاقية عميقة بوصفها أعظم حكاية حرب رُويت على مرّ التاريخ.

وهكذا، على أعتاب حرب جديدة، تبدو قلعة طروادة الباقية على حالها، بمثابة بقعة مثيرة لاستخلاص الدروس. كانت الحرب الطروادية هي الحرب العالمية الأولى، بين أوروبا وآسيا، والحكايات تقول إنّها لم تقتنر بالبطولات وحدها، بل أيضاً بالأخطاء الكارثية، وسوء القيادة، وما أسماه الإغريق حماقة متهورة: الفخار القاتل، والغطرسة المفرطة التي تحجب عقول الأقوياء. وطروادة تزوّدا بثلاثة دروس عن الحرب، كلّ منها راسخ مثل النبع الذي ما يزال يجري هزياً هنا، والذي وصف هوميروس مجيء الطرواديات إليه لغسيل الثياب.

الأول هو أنه حتى إذا كانت للمرء شكوى شرعية، فإنّ الحرب ليست دائماً الحلّ الأفضل. وفي الأساس انقسم الإغريق حول ما إذا كانوا سيهاجمون طروادة أم لا، وحتى الأبطال أنفسهم، مثل أعامنون وأوديسيوس، كانوا عازفين عن خوض الحرب. لكنّ الصقور هي التي فازت ذلك النهار، والسبب يعود في جزئه إلى اعتمادهم نسخة مبكرة من نظرية [الرئيس الأمريكي جورج] بوش: إذا تركنا الطرواديين يفرون بجلودهم بعد خطف هيلين، فإنهم سيسرقون النساء من جديد؛ وإذا لم نحاربهم الآن، فسوف نحاربهم فيما بعد، حين يصبحون أقوى.

ولقد اتضح أن الحماثم هم الذين كانوا على حق. خرت أجساد كثيرة في "هذه الرحلة المجنونة" كما يصفها آخيل "لمحاربة جنود آخرين من أجل الفوز بنسائهم جزية" في مواجهة اعتبر الإغريق المنتصرون أنفسهم أنها غير جديرة. "لماذا يتوجب أن نحارب الطرواديين؟" يسأل آخيل، في غمرة ما يمكن اعتباره دفاعاً مبكراً عن إستراتيجية احتواء بديلة.

والسهل أسفل طروادة، حيث غرز الإغريق خيامهم، مكان رائع للنظر في حقيقة أخرى خالدة عن الحرب: الأهمية الحاسمة للحفاظ على الحلفاء. لقد فاق الإغريق الطرواديين عدداً، بمعدل ١٠ إلى ١، ولكنهم مع ذلك اقتربوا من حافة الهزيمة ودبّ النزاع في "تحالف أصحاب الإرادة" ضمن الصفّ الإغريقي.

أغاممنون كان دونالد درمسفيلد أزمانه، الجاهز لإغضاب حلفائه الأساسيين دونما حاجة، وإثارة سخط آخيل عن طريق الاستيلاء على خليلته. فيما بعد حاول أغاممنون تليين عريكة آخيل بالإلحاح على أنه لم يضاجع المرأة أبداً، ويأهده مبيع أسيرات فانتات. لكن آخيل انسحب من المعركة، وهدد بالعودة إلى بلاده.

الدرس الثالث مستمد من سقوط طرودة ذاتها. لقد قدّم بعض الخبراء درساً صقرياً مفاده أنّ أعظم المدن يمكن أن تكون قابلة للسقوط في يد الأعداء. ففي نهاية المطاف كانت هجمة مسلحة واحدة كفيلة بتدمير طروادة في لحظة: ذات مساء كان الطرواديون يحتفلون بالنصر، وفي غضون ساعات قليلة كان الإغريق يسفكون دم أستياناكس ابن هكتور، لكي لا تقوم لطروادة قائمة بعد ذلك.

لكن القصة توضح بجلاء أن قصور طروادة الأساسي لم يكن عسكرياً. وما كان لطروادة أن تنقذ نفسها عن طريق الأسوار العالية والرماح الطويلة. طروادة دمرت نفسها لأنها رفضت الإصغاء إلى التحذيرات بصدد الحصان الخشبي.

وهكذا فإنّ الدرس الثالث هو الحاجة الماسة للإصغاء إلى الأصوات المستترية. وفرجيل يوحى أن الطرواديين استهتروا فجلبوا الحصان إلى داخل أسوارهم رغم تحذير كاساندر ولا وكون من مغبة قبول هدايا الإغريق.

ولو أنّ الطرواديين قبلوا الأمر مدة أسبوع فقط، خلاله يكون الإغريق داخل الحصان قد ماتوا عطشاً، فإنّ الحرب الطروادية كانت ستخذ نهاية مختلفة (ولعلنا جميعاً كنّا سننطق اليوم باللويفانية

Luvian، اللغة القديمة التي يُرجح أنها كانت لسان الطرواديين).

لكنّ الطرواديين أهملوا التنبيهات واعتبروها تخريفات فحكموا على أنفسهم بأنفسهم. ونحن الأمريكيين أغريق هذه الأيام، وإذ نذهب اليوم إلى الحرب فإنّ علينا أن لا نبدي الإعجاب بالحكاية فحسب، بل أن نتقبّل التحذيرات الكامنة فيها أيضاً.

### تراجيديا كلاسيكية؟

عشية غزو العراق، ذهبت إلى طروادة القديمة في تركيا. البقعة مسكونة بالتاريخ، مهجورة تماماً، رغم أنك لو اعتصرت عينيك فقد تخطى بنظرة من هيلين الشاخصة على الأسوار.

في ذلك الوقت كتبت عن دروس الحرب الطروادية في غزو العراق، ولكنني الآن أجد روعي تعود القهقري إلى طروادة من جديد. إن هوميروس يبدو راهناً اليوم أكثر من ذي قبل: في "الإلياذة" يصف كيف ينهك الإغريق قواهم في نزاع طويل حزين غير ضروري، لا يسير كما كان مقدراً له أن يسير، جزئياً لأنّ الزعيم أثار حفيظة حلفائه.

و"الإلياذة" أعظم قصص الحرب، ولكنها جوهرياً لا تدور حول الحرب. ففي نهاية المطاف لا تذكر الحصان الطروادي ولا تغطي سوى بضعة أسابيع في حرب دامت عشر سنوات. كلا، "الإلياذة" ليست عن الحرب تماماً، بل بالأحرى عن كيفية مواجهة الرجال العظماء للمأساة، وكيفية تعلّمهم الاعتدال، والميل إلى الحكمة.

وفي حال أن لا تكون نسخة من الإلياذة مركونة في المكتب البيضاوي، اسمحوا لي أن ألخص الأمر للمحاربين في واشنطن. آخيل هو، في آن معاً، المحارب الأعظم والشخصية المشاكسة الفظة المتغطرسة. إنه رجل العمل من طرف واحد، ولهذا يرفض التشاور مع الحلفاء، ويأبى قبول المعلومات الاستخبارية التي تصف نقاط ضعفه، ولا يقرأ الصحف أبداً.

وهكذا يوشك الإغريق على الانهزام، وبينما يواصل آخيل التجهج في خيمته، يُقتل صديقه الأعزّ باتروكلوس. وعندها تنتقل مهارات آخيل من الجمود إلى الفعل، فيشوّه جسد هكتور، ولكنه في الختام يعود إلى خيمته، يهدأ ويكشف عن معنى جديد لحدود عمله هو بالذات، وعن نزعة اعتدال وحكمة جديدة.

هذا موضوع ثابت في الكلاسيكيات : الأبطال القلدماء من أمثال أخيل وأوديسيوس لا يتفادون الأخطاء، ولكنهم يتعلمون منها. ومن خلال أخطائهم يتوصلون إلى فهم الفارق الأخلاقي والوضوح الأخلاقي في آن، ويقدرّون قيمة الاعتدال. والحق أنّ عنوان "الإلياذة" الفرعي يمكن أن يكون "نضوج أخيل".

ومن المؤسف أن هذه الإدارة لم تظهر حتى الآن العديد من علامات النضج. أفغانستان كانت حرباً نُقِدت على أكمل وجه، غير أنّ السلام أنهار سريعاً، بسبب العجز عن توفير الأمن خارج كابول. والعراق كانت حرباً جيدة التخطيط، وسلاماً بلا أي تخطيط. ورفض التفاوض مع كوريا الشمالية دفعها إلى تقوية خطوط إنتاج السلاح. والمعجزة (من النوع الذي كان علّة أخيل) غذى مشاعر العداء لأمريكا أكثر بكثير مما فعلت "القاعدة".

ولمتابعة النظر الكلاسيكي، من الممكن مقارنة دونالد رامسفيلد مع أجاكس، المحارب الإغريقي الذي كان يتمتع بقدرة هائلة على إبداء القوة، ولكنه كان مضللاً تماماً إلى حدّ أنه صُنّف قطيعاً من الخراف في عداد أعدائه (غير أنّ باحثاً مرموقاً في الكلاسيكيات اعتبر المقارنة واهية، ملاحظاً أنّ أجاكس تمّتّع بـ "نفس نبيلة").

وأقوى دروس هوميروس، وذلك الذي يفيد الحاجة إلى كبح الجماع، والتعاون مع الحلفاء، والتعاطي مع العالم الحقيقي بدل كاريكاتورات الأبيض والأسود. ولو كان في وسع أخيل وأوديسيوس أن يتعلما هذه الدروس، فلعلّ أمام رامسفيلد بعض الأمل، أو حتى أمام بوش نفسه! (٨)

## هوامش

(١) هنالك أكثر من موقع ممتاز على شبكة الإنترنت حول طروادة والملاحم المقترنة بها. يمكن الرجوع مثلاً إلى الروابط التالية:

<http://www.stanford.edu/~plomio/history.html>

<http://www.royalty.nu/legends/Troy.html>

<http://www.timelessmyths.com/classical/trojanwar.html>

(٢) لمزيد من التفاصيل، يمكن للقارئ العودة إلى وقائع مؤتمر "سقوط طروادة ومخيلة عصر النهضة"، على الرابط التالي:

<http://www.crrs.ca/events/conferences/troy/program.htm>



(٣) هذه القصيدة واحدة من سلسلة قصائد غنائية قصيرة كتبها الشاعر الأيرلندي الكبير وليام بتر بيتس مطلع القرن الماضي، وُجمعت تحت عنوان "قصائد هيلين". وهي تدّشّن الطور الأوضح من انتقال بيتس إلى رموز الثقافة الإغريقية الهيلينية، وإحياء التراث السلتي، وتوظيف معطيات الملحمة الهوميروسية (وحصار طروادة خصوصاً) في تمثيل الوجدان الأيرلندي وتزوعات التحرّر من الاستعمار (الأمر الذي توقف عنده بعمق إدوارد سعيد، وشيموس دين، وتوم بولين).

وضمير المؤنث في القصيدة يعود، بمعنى السيرة المحضّة، إلى مود غون التي ربطتها مع بيتس علاقة غرامية عاصفة، ومن الواضح أنه هنا يحيلها رمزياً ودلالياً إلى شخصية هيلين. غير أنّ الخلفية الأخرى الأعمق في القصيدة تتمثل في خيط التماهي الخفي الذي يعقده بيتس بين غون/ هيلين من جهة، وأيرلندا المنخرطة في البحث عن هوية قومية، خصوصاً في هذا المقطع الذي يمزج نفاثس الجنوح إلى السلام ببساطة النار والفتنة في القوس المشدودة.

(٤) في عام ١٩٦١، قبيل وفاتها، نشرت الشاعرة الأمريكية هيلنا دوليتل (١٨٨٦-١٩٦١)، المعروفة بالأحرف الأولى من اسمها H. D.، عملاً فريداً بعنوان "هيلين في مصر". طوّرت فيه النظرية البديلة التي تقول إنّ هيلين لم تكن في طروادة زمن الحصار، بل في جزيرة قرب مصر. وكان يورديليس، في مسرحيته "هيلين"، قد بدأ هذه الرواية البديلة التي زعمت أنّ هيلين التي ظهرت في طروادة كانت مجرد تقليد، أو "طيف"، ينوب عن هيلين.

أهمية نصّ H. D. تنبثق أيضاً من طبيعة المرجع العنيف الذي مارسته الشاعرة (التي خضعت لجلسات تحليل نفسي في حياة سيغموند فرويد) على أبطال الملحمة الهوميروسية، على نحو لا يتصف شخصية هيلين المرأة العاشقة فحسب، بل يتصف أيضاً الطروديات والطروديين في سياق ما يشبه "رواية مضادة" للروايتين الراسختين في "الإيالة" هوميروس و"إيالة" فرجيل. ثمة، مثلاً، مقطع شهير يبدو فيه آخيل عاشقاً متيمّاً بهيلين، "تقتله" نظرة إليّ حين يلمحها واقفة على أسوار طروادة، فيرى انعكاس نفسه في عينيها، وهو الانعكاس الذي سيتكرر مرّة أخيرة حين يغتسل آخيل على شواطئ مصر. والحال أنّ دوليتل تجعله يذوب، وتبشّر بقيائه في الرياح، فيجد نفسه منتقلاً من سهل طروادة إلى قارب يبحر به صوب مصر، متماهيًا مع قارب الموت الذي أبحر فيه أوزيريس.

(٥) طريفة، بقدر ما هي غلبة ويديعة، هذه "التنوعة" الذاتية التي كتبها الشاعر الروسي أوسيب ماندلشتام (١٨٩٩-١٩٣٨) من وحي الحكاية الطروادية. "لائحة السفن" هنا هي التي تظهر في الكتاب الثاني من "الإيالة"، وتتضمن تعداد أسماء السفن المبحرة لحصار طروادة (وماندلشتام يستعيد هنا على سبيل العادة المألوفة في العدّ لطرود الأرق). وهيلاس هي اليونان بالطبع، والقلائق، وأسراب الإوز، بين الصفات التي استخدمها هوميروس في وصف إسراع القبايل الإغريقية إلى الحرب.

لكن القصيدة، كما هي الحال في معظم أشعار ماندلشتام، تصف على نحو مبطن، وغير مباشر سلسلة عذاباته الشخصية في الغرلاخ السيبيري الذي نفاه إليه ستالين بتهمة "الثورة المضادة"، وفيه توفي. كما تخاطب روح روسيا ضمناً، من خلال مخاطبة الطروديين والإيجيين، والمزج بين صمت هوميروس وصخب البحر الأسود.

(٦) حوار أجراه عباس بيضون في عمان، ونُشر في "الوسط" أيلول، تشرين الأول ١٩٩٥، وأعدت نشره فصلية "مشارف"، العدد ٣، ١٩٩٥.

(٧) عرض بقلم إريون كوتاش، لكتاب Achilles in Vietnam، ونُشر في Journal of Criminal Justice and Popular Culture، ٢(٥) (١٩٩٤) ١٢٢-١٢٤.

(٨) نيكولاس كريستوف كاتب أمريكي وصاحب عمود في صحيفة "نيويورك تايمز"، والمقالان نُشرتا في The Milwaukee Journal Sentinel، بتاريخ ١٩ آذار (مارس) و٢٣ تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠٣.



## فرناندو بيسوا: كم تنزهنا معاً... هت دون حب

إضاءة

ريكاردو ريس نذ شعري أساسي من أنداد فرناندو بيسوا.

ولد ريكاردو ريس - يقول بسوا- داخل وحي يوم ٢٠ يناير ١٩١٤ حوالي الحادية عشرة ليلاً. كنت قد استمعت في اليوم السابق الى نقاش واسع حول المبالغات الخاصة بالفن الحديث. فأسلمت نفسي، حسب طريقتي، في الإحساس بالأشياء بدون الإحساس بها، لموجة رد الفعل اللحظية تلك. عندما انتهت الى ما كنت أفكر فيه، وجدت أنني وضعت نظرية كلاسيكية جديدة، وأنتي كنت أطورها باطراد. وجدت النظرية جميلة، ورأيت أنه سيكون من الأهمية بمكان تطوير إياها وفق مبادئ لا أتبناها ولا أقبلها. وهكذا جاءني فكرة صنع نيو كلاسيكية «علمية».

في اويرطو ولد ريس يوم ١٣ نوفمبر ١٨٨٧، أي قبل سنة تقريباً من ميلاد خالقه فرناندو بيسوا، درس في ثانوية يسوعية. تفرغ لدراسة فقه اللغة اللاتينية ولتابعة دراسة الطب في نفس الآن. عندما تعرف عليه كاييرو، وكامبوس، كان وقتها طبيباً شاباً شغوفاً بالشعر ويقضايها الادب والفلسفة. معتقداًته الملكية اجبرته على العيش بعيداً عن البرتغال، في متفاه الاختياري في البرازيل. لكنه ظل يتردد على بلده الاصلي كلما سنحت الظروف. بعد وفاة معلمه كاييرو توطدت صداقته مع البارودي كامبوس. اما مع فرناندو بيسوا فلم يجز أي تعارف شخصي.

توفي ريس قبل بضعة ايام من وفاة بسوا. وان كان خوزي ساراماغو في روايته «سنة موت ريكاردو ريس»

يجعل وفاته تحدث بعد وفاة بسوا بشهور عديدة . في آخر نشيد له يقول :

ما زلت على قيد الحياة

غير مكترث بأحد

أنا من يجبر الجميع على الصمت

أنا من يتكلم

يعتبر رئيس شاعراً كلاسيكياً مُكْتَنَناً، يقترب من هوتراس معجماً، وحتى على مستوى البناء والوزن

والتركيب . مع ضرب من المبالغة في الصفاء اللغوي . حسب بيسوا .

و بعد . .

فقد نشرت لي وزارة الثقافة المغربية في فبراير ٢٠٠٥ مختارات من أناشيد ريكاردو رئيس، تضم ٩٦ نشيداً مترجمة من الإسبانية مع مقارنة دقيقة بالأصل البرتغالي، ويسرني بالمناسبة أن أقدم لقراء الكرميل سبعة عشر نشيداً من أناشيد رئيس، وفي ترجمة أخرى مغايرة ومفردة لم يسبق نشرها من قبل وبالا اعتماد على الترجمة الإسبانية .

شتاء آخر

بنفس الشكل

سوف يعود

شتاء آخر

يتلو خريفاً آخر في دورة

الأشياء للأبد .

فأما أنا فمكتفئاً سيلقاني

بحبسي الخبيث

لطبعي المختار

فريسة لا تبذل لي الخوفون

لغايات تفوق العتد .

محض تخیل

بسرعة

میرکل ما میتر

وکل ما میوت

امام الالهة

من قبل وقته میوت

کم غیر کافِ کل شیء

لا شیء يعرف

کل شیء محض تخیل

وحسب .

فقطوین بالورود ذاتک

أحب عاقر الشراب

کن صموتاً .

ما تبقى كله هباء .

لیس غیر

بورودِ توجونی

بورودِ

تنظفي حقاً سریم

من امامی

توجونی

ویا وراقِ قصیرة

لیس غیر .

الى الحقول

الى الحقول

أسترح البصر، حبيتي نيرا،

ها هي الحقول والحقول

أعاني من برودة الظلال

حيث لن يكون لي بها بصر

والجمجمة

أحدثها هناك بانتظاري

لا أحسها

وكل ما أجهله

يخدمني جهلي به

أبكي ألها والآن

أقل من بكائي الغدا

أنا رعية القدر

بلا عيان

ولا حضور

قريباً

وهات الخمر والنسيان

مسكونين في القدر

قمن منا لماضٍ ظل يذكره

سيضحك أم لآت هو يرقبه؟

من الحيوان

أخلفنا الروح، لم نأخذ حياة

وَأَرْجِعُنَا إِلَى قَدْرِ خَطِيئَةٍ

دَائِمِ النِّسْيَانِ

لَيْسَ يَنْتَظِرُ

■ ■ ■

لَفِمْيِ الْفَانِي

بِيْلِدِ فَانِيَّةٍ

أَرْفَعِ الْخُمْرَةَ الْآنِيَّةَ

فِي الْكُوبِ الْوَاهِي، فِيمَا

عَيْنَايِ الْعَمِيَاوَانِ قَرِيبًا

غُلَامَتَانِ تَمَامًا

حُبِّكَ لِي

فَوْقَ الْجَبِينِ ابْيَضُ شَعْرٍ

كَانَ لِلشَّابِّ الَّذِي قَدْ كُتِبَتْهُ

عَيْنَايِ وَمُضْهِمَا أَقْلُ

وَهَا لَفِمْيِ

مَا عَادَ أَهْلًا لِلْقَبْلِ .

إِنْ كَانَ حُبُّكَ مَا يَزَالُ كَعَهْلِهِ

فَلَا جِلَهْ أَدْعُوكِ كُنْفِي

عَنْ هَوَايِ :

مَعِي سَنَخُونُ حُبِّكَ لِي مَعًا .

مثل القمر  
كن كاملاً  
لتكون أكبر: لا مبالغة ولا ...  
في الكل كلك كن،  
وضّع في أصغر الأفعال  
ذاتك كلها  
مثل القمر  
بفضياله يسع المكان  
لأنه يحيا هنالك في الأعلى.

أربابنا  
أربابنا البعدون  
إخوة العطار  
يأتون في الغسق  
يأتون للتجسس الخفي  
على الحياة  
يأتون كي يماسمونا الندم  
والشوق والمشاعر المزيفة  
وجردهم هنا  
أزاح عنهم الألوهة  
فأصبحت أرواحهم عبارة  
عن مادة جاملة  
قصيدة مقهورة.  
ها إنهم يأتون  
قوى بغير جدوى

يَحْمِلُونَا الْآلَامَ وَالْمَتَاعِبَ  
وَيَنْتَرِعُونَ مِنْ يَدِنَا  
كَأَنَّمَا مِنْ كَفِّ نَخَامِلٍ تَمْعَلُ  
قَنِينَةَ الْفَرْخِ  
يَأْتُونَ قَاتِلِينَ آمِنُوا  
بِأَنَّ الْعَالَمَ الْمَرْمِي أَوْسَعُ  
مِمَّا تَرَى وَيَلْمِسُ  
لَا يُغْضِبُكُمْ أَبُو لَوْ أَوْ جَوِيْشَرُ  
لِللَّكِمِ

مِنَ الْغَسَقِ  
يَجِيءُ هَيِيرُونَ  
إِلَى ضُفَافِ الْأَرْضِ يَبْكِي التَّعْرِتِ  
تِلْكَ الَّتِي سَرَقَهَا أَبُو لَوْ مِنْهُ .  
وَهَا هُوَ الْغُرُوبِ  
أَلْوَانُهُ الْأَمُّ رَبِّ فِي الْأَعَالِي ...  
ثَمَّةُ ارْتِطَامٍ فِي دَوَائِرِ وَرَاءَ ...  
إِنَّهُ بِكَاءِ الْأَلْهَةِ

مِنْ دُونَ حُبِّ  
أَدْعُوكَ نَبِيرَا  
لِلتَّجْوَلِ ، حَتَّى لَا نَنْسِيَ مَعَا مَا كَانَ .  
إِذَا حِينَمَا سَنَشِيخُ حَتْمًا  
لَنْ يَكُونَ بَوَسِعَ آلِهَةٍ حِفَاةُ  
مَنْحَنَا لَوْنًا جَدِيدًا لِلْوُجُوهِ ،  
وَقُوَّةُ أَنْحَرَى ...



ولسوف نذكر، جنب منزلنا القديم،  
ونحن مثلان غمماً،  
ما تقطع من خيوط بيننا  
ولسوف نذكر كم تنزهنا معاً  
من دون حُب، ذات يوم يا نيرا.

### في الألب

#### الآلهة

فوق الحقيقة يوجدون  
وعلمنا نسخ مزيفة  
من علمهم بوجود هذا الكون  
والكل كل.  
عالياً فوق الأعالي الآلهة.  
لا علم يمكن أن يحيط بهم هنالك  
لكن علينا أن نحب خيالهم  
مثل الورود.  
ولأنهم لا يظهرون لأعين الرائي  
فهم  
متشخصون حقيقة مثل الورود  
وهم هنالك في الألب  
حقيقة إنسية أخرى.

#### مشهدنا

بلون الخمر أفواه  
جباه تحت أزهارٍ

جباه، أخرج بيضاء  
عارية وملقاة  
بمائلة بلا جلاش.  
ذلك هو مشهدنا  
الاخير اذن أيا ليديا،  
الذي، تُخرسأ،  
سنخلد فيه  
لدى الأرياب للأبد

هي الريح  
دع الريح تمضي  
ولا تسألها شيئا  
فليس لها غير معنى وحيد:  
هي الريح تمضي  
أنا قد جعلت دخان القرايين  
يعلو من الآن  
حتى الأولب  
كتبت العبارات هذي  
لكيما أرى عودة الآلهة

هذي الحياة  
سعداء هم. أجسادهم  
في الأرض ترقد رطبة،  
تحت الشجيرات الوردية؛  
لن يعانون بعد من حتر

ولن يتعرفوا أبداً  
على حال القمر  
صَبَّ المغارة، يا أبولو كُلِّها  
فوق المدار  
تَبْتُونَ! ارجُم هذه الشُّطَّانَ  
ففي السهل، الجُروف،  
فكل شيء عندكم سهل  
أرى ذاك الفتى الماضي  
هنا لك حيث جُثمان - لمن  
كان الظليل لآلهة،  
لا عِلَمَ عنده:  
خطواته تمضي مغطَّية  
ما سوف يصبح آتية  
لودائماً هذي الحياة  
كانت حياة دائماً، مجدداً مُحسنٍ خالدي.

عدا الخواء  
أفضل الورود يا حبيبتني  
على الوطن  
أفضل المنوليا على الفضيلة  
وطالما الحياة لا تُرهقني  
أثرُكها عمر من خلالي  
إذا أنا بقيت ما أنا عليه.  
من لم تعد تهمة الأشياء  
ما الذي يعنيه

لو يخسر من يخسر او يفوز؟

هل نكف من بقية

مما يضيفه البشر

الى الحياة من اشياء

ما يضاف

التي؟ لا ، بتاتاً

عدا الخواء ، اللاكتراث

بالزمن التهرؤب .

جسد

ها هي ذي المغارة

تقول ،

لم ألق من أحببت ،

لا من نظرة

ولا ابتسامة هنا مختبئة

آه هنا عيناك

هنا قم

هنا يدان ترقدان

طالما عليهما شددت

أنا هنا أبكي جسدي

أيا رجلاً ! .

وحدها الأرض

جميعهم ماضون للهباء

الآلهة ،

كذلك المخلصون في ثياب  
الآلهة ،  
وسائر الأحلام: فارغة مخلصه ؛  
فالارض وحدها تلوم  
في التبديل المحموم .  
لا أحد يمنحني الأزهار ،  
لا الآلهة  
ولا المخلصون ، لا الأفكار ،  
هذه التي معي أزهارى  
فما الذي أريد  
أكثر من أزهارى !

داخل النفس  
غرباء  
حيثما متنا ، جهولون  
تماماً نحن ، ليدبا ،  
أي شيء ملكنا أو يتحدث عنا ؟  
فلننتبه داخل النفس مغارة  
نختبئ فيها ،  
حينئذ إزاء الصخب  
الكوتي حتى ...

نصف  
نحن نصفان  
فنصف ما به نحن

---

ونصف ما نفكر.  
ثم نصف ، عندما تطغى  
السيون  
يبلغ الشط  
ونصف سوف يفرق



## العدو عادل محمود

صعد الرفاق إلى الجبل  
في أيديهم بنادق  
من دول متعلّقة الفوهات  
وفي جعبة النخيرة والشار  
ما يكفي  
ولكن العدو...  
كان قليلاً.  
[كان مسكيناً  
بالأحرى  
وجائعاً]  
لم تفاوضه على الاستسلام  
ولم تقل له أن يركع رافعاً  
فوق تاريخه الدموي،  
وعلى مدافعه المحطمة، راية بيضاء.

لكننا طلبنا منه

أن يشوي لنا خروفاً

وأن يقدم الخمر

وأن ينفص الرماد

عن أسياخنا

وأن

يرفولنا

ما تبقى من ذكرى الهزائم

كنت أفضل ألا أرى عينه

ولا يلائه المدامة

ولا أمه في ملامح الوجه النحيل

كنت أفضل ألا أكل اللحم من سكينه

ولا أشرب النبيذ من يده المرتجفة

كنت أفضل

أن أمسك

أحدنا لا يسأل الآخر:

من أية كتبية أنت؟

هل من أي كتاب جئت؟

وأقول له:

أنا جئت من نزق

في حليب الأم.

من تنوء فوق أنثى الذكريات



ومن ذاك الذي هناك  
يقود إلى مذبح  
وجئت من نص لا يفاوض أحداً  
مرفوعاً  
إلى رتبة في الجيش  
جئت مما لا تحبون  
ومما تكرهون .

.....

وجئت من عدالة  
في جرح المقتول

.....و

كنت أفضل أن نقسم البرد  
وأن نحشو غلايين الهدوء  
وأن لا نفكر  
- مثلاً يفعل المحاربون -  
بأننا قادرون  
على  
إصابة عنزة ترعى الغيوم .

لكنني :

هدأت

أكلت

شرت

نمت

---

والعدو أمامي  
يُحَدِّقُ فيما تبقى من شواء المتصرين



صعد الرفاق إلى الجبل  
نزل الرفاق من الجبل  
كنتُ  
وحيداً  
وفي منتصف القلب  
هُزِمْتُ //

## كوميديا سقراط

صلاح بوسريف

«وجاء يتهمني أمام المدينة وكأنها الأم» ذلك أنه يقول إنني مُخترِعُ آلهة...»

[سقراط]

«حتى وإن كان القاتِلُ يُقَاسِمُكَ نَارَ مَنْزِلِكَ»

[أوطيفرون]

-١-

مَنْ قَرَضَ عَلَيْكَ أَنْ تُحَارِبَ فِي الظَّلَامِ

-٢-

لِيَمِ  
أَتَتَحَلَّتْ صِفَّةُ النَّائِمِ

---

صلاح بوسريف شاعر من المغرب

وَتَرَكْتَ كُلَّ هَذِهِ الْحُرُوبِ تَجْرِي  
بِلَا هَوَادَّةٍ

مِنْ قَرطِ حُزْنِي  
أَسَلَمْتُ لَكَ رُوحِي  
وَنَاهَضْتُ أَقْصَى مَا فِي الْعِزَّةِ مِنْ دَنْسٍ  
لَمْ أَشْكُ ضَلَالِي لَكَ  
بَلْ كَانِدْتُ أَنْشِقَاقِي  
وَاخْتَرْتُ الْعَرَاءَ لِيَأْسًا

لَمْ يَكُنِ الْإِلَهِ يَلِيسَ قَبْلَ أَنْ فَضَحْتَ أَنَّتِ  
عَرَاءَ الْوُجُودِ  
إِلَّا هَكَ مَحَاوِرَ  
يَكْتَنِبُ الشُّعْرَ كَمَا يَأْكُلُ خُبْزَهُ  
وَيَنَامُ

-٣-

أَحَقًّا كُنْتُ مُسْتَحَقًّا حِينَ أَشْرَفْتَ بِإِصْبَعِكَ  
إِلَى أَقْصَى طَرَفِ فِي السُّؤَالِ وَرَكِبْتَ زَوْرَقًا  
يَسِيرُ بِأَسْرَعَ مَا فِي الشَّرَاحِ مِنْ رِيحٍ  
أَمْ أَنْ زُرْقَةَ الْمَاءِ  
فَسَرَدَتْ بِكَ إِلَى أَبْعَدِ طَرِيقٍ وَطَفَتْ بِكَ فِي سَطْحِ  
سَّمَاءٍ بَدَلَتْ لَكَ بِلَا طَعْمٍ

أو

فَقَدْتُ بِالْأُخْرَى لَدَائِهَا  
حِينَ ضَرَبْتَ بِكَفِّكَ مَسَاحَ الْأَرْضِ  
مُسْتَعِدًّا بِتُرَابِهَا .

أَأَنْتَ

أَيُّهَا الْحَكِيمُ الْعُجُوزُ مَنْ أَيْقَظَ أَوَّلَ الْفَيْنِ  
وَأَشْرَعْتَ الْبَابَ عَلَى لُغَةٍ  
نَحَرَجْتَ عَنْ مَأْلُوفِ اللِّسَانِ

أَمْ أَنْكَ

كُنْتُ

فَاقِدَ التَّوْحِي

عَدِيمِ الْفِطْنَةِ

مَمْجُونًا

أَحَقَّقْ

طَائِشًا

وَيَطِيشَاكَ هَذَا

نَحْنُ نَفْسَاكَ

و

نَحْنُ حُرِّيَةِ الْكَلَامِ

إِنَّهُ

ليس هناك شخص لم يأت بالأذى

أكثر حرية في أعماله

أَوْ إِنَّهُ لَمْ يَنْطِقْ بِالسِّنَةِ الشُّوْءِ  
أَكْثَرَ عَدْلًا عِنْدَمَا  
أَوْ كَانَ عَلَى الْأَرْضِ  
أَكْثَرَ فِطْنَةً مِنِّي

هَكَذَا لَقَدْ وَجَدَ صَادِقًا  
يُجِيبُ سُقْرَاطَ عِنْدَ وَضْعِهِ عَلَى الْمِيزَانِ الْعَظِيمِ  
وَهَذَا

مَا جَاءَ فِي «كِتَابِ الْمَوْتِ»  
لَمْ تَنَمِ الْمَدِينَةُ حِينَ كُنْتَ تَعْرِفُ آخِرَ الْحَانِكِ  
بَلْ  
كُنْتَ مُسْتَخَفًّا تَنْظُرُ بَعِيدًا لِتَرَى مَا الَّذِي  
سَيَنْحُلُكَ بَعْدَ أَنْ تَحْرِقَ الْمَدِينَةَ لِسَانَكَ  
لَمْ تَكُنْ نِصْفَ إِنْسَانٍ وَلَا إِلَهًا كَامِلًا  
وَلَمْ يَكُنِ الْهَوَاءُ الصَّاعِدُ مِنْ أَنْفَاسِكَ جَمْرًا  
بَلْ بَرْدًا

و  
سَلَامًا  
كُلُّ الْفَرَاشَاتِ الَّتِي أَطْلَقْتَهَا  
رَأَوْعَتْ حَفِيَّتَهَا  
وَأَضَاءَتْ جَمْرَاتِكَ  
لَمْ تَحْيِرْ مَجْرَى أَنْفَاسِكَ

نَقُولُ الْحُرَافَةُ  
إِنَّ سُقْرَاطَ وَضَعَ الشَّمْسَ فِي جَنِيهِ وَاخْتَفَى

## أن نكون معاً امتياز دياب

ما أكتبه ليس رواية، أو قصة قصيرة، إنه ريبورتاج عن شخصيات حقيقية، في بلد حقيقي، يقع في دولة حقيقية، تدور أحداث التحقيق في بلدة فلسطينية، حاول سكانها أن يعيشوا حياة عادية في ظل ظروف غير عادية، حاولوا أن يتشبثوا بأدميتهم، أن يرفعوا قاماتهم، فوجدوا رؤوسهم في الرمل، حاولوا أن يكونوا امتداداً لأخوان أحبوا البلدة يوم الفراق، فأنكروا عليهم ذلك الحب. كل ما تبقى لهم الآن هو أن يثبتوا أنهم ما زالوا قادرين على الحياة، وذلك من خلال ممارسة ما تبقى في تلك الحياة، وما تيسر.

١

... كانت تجلس تحت شجرة توت كثيفة الأوراق، تمايلت الأغصان فوق شعرها الأشقر، تارة بعنف، وتارة أخرى بانسياب رقيق. تفتح عينها كلما اشتدت حدة الريح، فترى من خلال أهدابها المثقلة بالنعاس — إثر وجبة شواء، وما أعقبها من الإسراف في أكل العنب — حلقة من الرجال وبعض النسوة الغارقين في حديث هامس، يأكلون البذور ثم يصبقون القشور في اتجاهات متفرقة. فإذا بالريح تقذفهم بها، ليعلق بعضها في الشعر، والباقي يرقد وسط حلقة مقاعدتهم المتلاصقة.

وإثر هبة ريح قوية ، نظفت الرؤوس من قشور البذور العالقة في الشعر ، سقطت بعض القشور على وجهها المستسلم للنوم ، ففتحت عينيها مرة أخرى ، ورأت أبا محمد ملوّحاً بذراعه نحو الغرب قائلاً :

« هذه الريح سارت بمحاذاة جبال الناصرة ، وجبال الكرمل حتى حدود بيسان ، ومرج ابن عامر ، الممتد على أطراف هذه الجبال ، فجاء الهواء لطيفاً ، إذ يتحصن في رواق محمي . وهنا في هذا المكان بالذات ، تقع الحدود الشمالية للمرج » .

أرخصي أبو محمد جفنيه وغرق في الصمت ، تاركاً جسده المترهل في مقعده . ورغم محاولة البعض افتعال أحاديث جانبية ، إلا أنها سرعان ما فُوت أمام الصمت . وقد شعر جميع الحاضرين بثقل الانتظار ، خلال الدقائق القليلة الباقية على وداع محمد الابن البكر ، الذي قرر العودة إلى لندن للبحث عن عمل لإعالة الأسرة . ولذلك ، ترك مكتب الحمامة الذي افتتحه في القدس منذ عقد من الزمن . وبعد أن ساءت الظروف الاقتصادية في الأعوام الأخيرة ، لم يعد بإمكان المكتب أن يستوعب ثلاثة من أشقائه كانوا قد درسوا الحمامة . فقرر الرحيل بحثاً عن طرق أخرى لكسب العيش ، أو ربما ربط مكتب القدس بشركات عالمية . . .

عندما فتحت عينيها مرة أخرى ، رأت أفرام الشريك السابق والصديق الحميم لمحمد يقدم له ساعة حائط للذكرى ، وسمعته يقول :

« هذه الساعة لتذكيرك بساعة العودة ، أنا أعرفك ستنسى الوقت تماماً ، وستبتلعك لندن دون أن أكون إلى جانبك لتذكيرك بموعد العودة » .

حاولوا الضحك بمرح ، لكن ألم الفراق عاد ليلقي بظلاله على الحاضرين . ووقف الجميع لحسم لحظات الوداع كي لا يجهش أحدهم بالبكاء . . . كان أفرام أكثرهم شجاعة عندما نهض ، وصافح محمد بحرارة مودعاً إياه . ونهض وراءه سائقه الذي أسرع ليدير محرك السيارة ، وكانت هذه بمثابة إشارة للجميع بأن ينفض المجلس . فودعوا أبا محمد أولاً واعدن إياه بالزيارة في غياب محمد . تماسك أبو محمد وتظاهر بتصديق ذلك ، ولكنه كان يعلم اليقين أن هذا اللقاء لن يتكرر بغياب محمد عن البيت . . .

رقت هي ، أيضاً ، وصافحت أبا محمد ، ورددت ذات الوعود بالزيارة ، ثم تحولت إلى محمد



وقبلته قائلة: «صداقتي معك هي أحلى ذكرياتي».

ثم تحولت إلى زوجته واحتضنتها بقوة وقالت «سنلتقي قريباً».

تتابع موكب السيارات المغادرة لقرى المرج، الذي استلقى تاركاً الهواء يرح على ترابه، عابثاً بأشجاره... ثم غرقت في التفكير في جملة خطرت لها، وقد سمعتها من عجوز من قرية الدامون ( كانت أراضيها تصل حتى البحر، وكُنّا نملك موجتين في البحر).

٢

... كانت القرية تضج بدوي المفرقات الملونة في وضح النهار، ومع اقترابها من البيت، تعالت أصوات الغناء، واختلطت بدوي الرصاص، الذي اهتز له زجاج النوافذ في البيت المشيد منذ نصف قرن... جلست إلى جانب الحاجة، التي تمتعت غاضبة، إذ تنبعت من دخان المفرقات رائحة خائفة، وقد دوى صوتها حتى صمّ الأذان، وتعالى هديرها معلناً عن اقتراب خروج العروس من بيت والدها. وقد أراد لها هذا الأخير عرساً يذكره القاصي والداني، ويتحدث الناس عن مئات الدولارات التي سُكّت في جبال أحاطت بعنقها، وعن مفاتيح سيارة المرسيدس التي علقت على صدرها.

علا صوت أذان العصر الذي تزامن مع ظهور أطراف من فستان العروس، حيث اشتد دوي المفرقات التي ذوت ألوانها بفعل ضوء الشمس. ولم يبق من المفرقات سوى رائحتها الخائفة وصوتها المدوي، مما حدا بالنساء اللاتي سرن وراء العروس — ليرافقنها حتى السيارة التي ازدانت بالورود — إلى وضع أصابعهن في آذانهن خشية أن يصيبها الصمم من زلزال المفرقات، والرصاص.

وعندما سمعت الحاجة صوت الأذان يعلو عليه صوت الرصاص، والمفرقات، انتفضت غاضبة، ولم تتوان عن صب لعنتها على الساعة التي فتحت أبواب الرزق لمن لا يستحقه،  
قائلة:

«زمان، عندما كنا نسمع صوت الأذان كنا نتوقف عن مزاوله أعمالنا فلا تلهينا عن ذكر الله، إن هذا هو الكفر بعينه»...

أما هي فلم تحرك ساكناً على غير عاداتها، كل ما فعلته أنها وضعت كفيها على أذنيها تفادياً للصجيج، ولما رأتها زوجة الابن تفعل ذلك، انفجرت ضاحكة مستفسرة عن أسباب هذا الهدوء المفاجئ، فقالت لها: «تناولت الكثير من العنب». لم تخف زوجة الابن دهشتها وأضافت بمرح:

«علينا أن نطعمك العنب الليلة.. في البلد ما يزيد على العشرة أعراس، والموضة هذه الأيام مفروقات ودي جي مع مكبرات الصوت، وفي كل يوم سبعة، أو عشرة أعراس». نفضت الحاجة سبحتها غاضبة وقالت:

«سقط الحياء عن الناس، القتل بالنجف بالعشرات، وفي غزة، وفي نابلس، وهون غناء، ورقص، وأكل، ونقوط، اللي معه، واللي معوش، كلُّه يَنْقُط، بيحرموا أولادهم من المدارس، ومن النوم، كل هذا للأعراس». ثم التفتت ناحيتها.. . كانت قد أغمضت عينيها.

«والله من حظنا إنو أكلتي عنب، بتذكرني لما اتصلتني بالبوليس عشان يوقف أذان الفجر، والله هذا العنب نعمة من الله». زوجة الابن لا تصدق أذنيها وتطلب المزيد من التفاصيل، فتتطوع الحاجة بالتفاصيل وتقول: «كانت بنتها صغيرة، وما كانت تحمّل ذبابة تطير جنبها، وكانت البنت تخاف من صوت الأذان، تقوم مسكينة تبكي من الصوت، فاتصلت بالبوليس وقالت لهم ييجو يوقفوا مكبر الصوت، وحكت لهم عن حق المواطن، وعن مسؤوليتهم، وأن المكبرات مش موجودة بالدين، وانه في ساعات في كل بيت، وكل واحد معاه ساعه، وإذا أراد احد سماع الأذان بإمكانه الذهاب إلى الجامع لسمع صوت الأذان هناك، لكن البوليس سألها عن موعد سفرها، وأنه لازم تحمّل وتتعود، شو بدهم يقولوها؟! والله، وهددتهم تشكيهم لأنه ما ساعدها في ضمان حقوقها».

تضحك زوجة الابن بأعلى صوتها غير مصدقة، «صحيح؟، وآه.. شو قالوا لك؟»... فتحت عينيها وقالت: «سألوني عن موعد رحيلي من البلد».

تضحك زوجة الابن من جديد ثم تقول: «كلي عنب واهدي، أنا والله خفت تقومي تصرخي على عرس بنت جيرانا، الله ستر».

... كانت السيدة الوحيدة بين ثلاثين رجلاً في أعمار مختلفة، شخص الجميع بأبصارهم نحو مستشار رئيس الحكومة لشؤون العرب، أوري، وإلى شخص آخر يدعى مكسيم. جلس أوري أمام طاولة من البلاستيك الأبيض، وكان مرتدياً قميصاً أزرق بلون السماء، توسطت رأسه قبعة صغيرة باللونين الأزرق والأبيض. وجلس إلى جانبه مكسيم الذي لبس هو الآخر قميصاً أزرق، وقبعة صغيرة بحجم الكف باللونين الأبيض والأزرق. دار الهمس بين الرجال عن اللغة التي يجب أن يتحدثوها... .

همست لهم بأن يتحدثوا باللغة العربية، بما أن أوري يتقنها، واقترح محمد أن تكون اللغة عربية، ولكن أوري اقترح العبرية بحجة أن مكسيم لا يتقن العربية، وهكذا كان. فتحدث محمد الذي بدا وكأنه الموكل بالتحدث باسمهم وقال بعبرية صحيحة:

"أنا أتحدث باسم الجماهير، وهذا هو لقاءنا الأول مع مسؤول من الحكومة الإسرائيلية، نحن لا نشكل حزباً، وإنما هي حركة تهتم فقط بأمور القرية الداخلية، أعضاء حركتنا من جميع الأحزاب وجميع العائلات. وكما تعلم جميع سكان القرية يعتقدون الدين الإسلامي، نحن لا نرغب في الصراع مع عائلتنا، أو شيوخنا، أو مجتمعنا، ولكن أن لهم أن يسلموا قيادة الأمور للشباب. هذه الحركة ولدت مع انتخابات البلدية الماضية، وتكونت للمطالبة باحتياجات القرية، وهذا لا يتعارض مع تواجد الرئيس الجديد، ولكن لتذكيره بأن لنا عتياً ساهرة، ولن نسمح بتجاوزات تمت في الماضي، أو بتجاوز احتياجات القرية، (نظر محمد في وجوه الرجال فوجدهم صامتين فاسترسل في الحديث) نسبة البطالة في القرية بين الرجال فقط ٢٦٪، وهذا الرقم الرسمي، يذهبون إلى حيفا للتسجيل مرة في الأسبوع، الرجل العاطل عن العمل وزوجته. على أن يتم التسجيل لكل منهما على انفراد، أي أن دفع أجرة المواصلات يعني في هذه الحالة ٢٠٪ من المبلغ الزهيد الذي يحصلان عليه في الشهر.

القرية تعاني، وأنا أصر على أن أسميها قرية وليست مدينة، إذ لا توجد لديها مواصفات المدينة إلا من ناحية عدد السكان. هناك ٥٠٠ طالب ينهون المرحلة الثانية في كل عام، وهذا يعني

انضمامهم إلى جيش العاطلين عن العمل، ولكن دون مساعدة اجتماعية، ولا توجد حاجة لشرح مدى العبء المادي أو الاجتماعي الملحق على عاتق العائلات. ولا يذهب منهم إلى الجامعات سوى الأغنياء، لأن السنة الدراسية الجامعية تكلف الطالب ٥٠ ألف شاقل، يعني أنا شخصياً لا أقبض نصف هذا المبلغ، ولديّ عائلة مكونة من خمسة أفراد.

أوري يسأل فجأة:

«لماذا ٥٠ ألف شاقل؟».

محمد يتوقف، ثم يسترسل في كلامه متجاهلاً الإجابة: «نتحدثون في إسرائيل عن حقوق المواطن، أين هي الحقوق؟ هناك مشكلة الأرض، أو مسطح القرية، تحولت القرية إلى علبه سردين، لا يوجد مكان للبناء للأزواج الشابة! أين سيذهب هؤلاء؟ إلى السماء؟». مكسيم يقول، ولا نعرف إذا كان ما قاله نوعاً من الدعاية أم يقصد شيئاً آخر: «هذا الذي يحدث الآن».

لكن كانت هذه الملاحظة بمثابة إشارة من أوري لإنهاء لائحة المطالب، إذ غير جلسته ووضع رصفيه على الطاولة وأمسك بقلمه، ورفع يده اليمنى، قبل أن يقول: «شكراً باسم على ترتيب هذه الزيارة، أنا سعيد لأننا نتحدث بقلب مفتوح، وعلى هذه الطاولة وضعنا الآلام، أنا أيضاً مواطن قلت في دولة بنيت أو تأسست منذ ٥٦ عاماً، وأنا نفسي أبلغ من العمر ستة وخمسين عاماً، عملت ١٨ عاماً في الإدارة المدنية، وسكنت في المجتمع الفلسطيني، وكنت أعمل في رام الله، وأسكن في القدس، ولم يكن يمر يوم واحد من دون الجلوس مع الجماعة، وتدخين الشيشة قبل العودة إلى البيت.

الوضع الحالي صعب، وهذا مؤسف، ومن ينظر إلى الخلف يرى أن ذلك الزمن كان أفضل. وكنت أعمل في بير المكسور حيث قضيت وقتاً طيباً. ثم عملت في الكنيسة، ومنذ أحداث أكتوبر في عام ألفين والعلاقات في تراجع. لدينا مشاكل مع القيادة العربية، وأعضاء الكنيسة العرب في سباق في ما بينهم ليثبت كل منهم أنه الأكثر اختلافاً مع الدولة، ومع الحكومة. وإذا كان هذا هو موقفهم، رئيس الحكومة لا يريد أن يسمعهم. من يدعي أنه مواطن في إسرائيل يجب أن يكون مواطناً في كل شيء، وغير مقبول أن تكون مواطناً هنا وليس هناك! ما سمعته هنا هو بمثابة شعاع ضوء، وهذا يعني أنكم قررتم أن تأخذوا زمام الأمور بأيديكم. ولكن للعلم فقط،

دياب: أن نكون معاً

نحن قمنا باستفتاء ووجدنا أن المجموعة العربية أخذت أكثر من المجموعات الأخرى. قالوا لي إن هذه المعلومات ليست جزءاً من وظيفتك.

كان أوري يتحدث ناظراً في وجوه المحققين في وجهه، ثم تساءل:

«أين المشكلة؟ المشكلة أن لا أحد يقرأ عن الأعمال التي تقوم بها الحكومة، والمشكلة هي أنهم لا يريدون أن يدفعوا من أجل الديمقراطية، أن تقول إنك لا تريد العمل في السياسة خارج القرية، لكن السياسة هي لب الموضوع، وإذا لم تكن لديك قوة سياسية فلن تكون لديك القدرة على التغيير! لماذا وصلنا إلى هذا الوضع؟ أين أخطأت دولة إسرائيل؟ أخطأت الدولة لأنها لم تعط شعور الانتماء للعرب في دولة إسرائيل. كما أنه علينا التعرف على تفكير الشعب اليهودي، لنأخذ مسألة البناء والأرض، لقد قمنا بجمع المعلومات عن هذا الموضوع، ووجدنا أن الأراضي التي يملكها المواطن العربي تبلغ ثلاثة أضعاف ما يملكه المواطن اليهودي».

عندما سمع مكسيم هذه الجملة حرك كتفيه إلى اليسار، ثم إلى اليمين، ببطء شديد وكأن هذه الحركة كانت إعلاناً منه بأن لديه ما يقوله، ولكن عندما تكلم بدأ أكثر فتوة من جسده المترهل الذي أتعبه الجلوس وقال: «مثال على ذلك، يسكن في رمات غان ١٢٠ ألف نسمة، ومن الناحية الأخرى يسكن الناصرة ٧٠ ألف نسمة، لكن مساحة الناصرة أكبر من مساحة رمات غان، البناء في رمات غان أكثر تنظيماً منه في الناصرة. صحيح في الوسط اليهودي حقوق المواطن مضمونة لكن ماذا عن الواجبات؟ العلاقة بين الشعيين مبنية على أساس الحذر والعداء. يجب العمل على تقريب وجهات النظر. هناك أربع مجموعات في الوسط العربي، الأولى تتعايش مع الوضع، والثانية تعيش مع الوضع كأمر مفروض عليها، والثالثة معادية للدولة، والرابعة تريد الاندماج على الدولة».

بدت عليه علامات الزهو والسرور إثر هذا التلخيص الفذ... وجه أنظاره نحوها، وجدها غارقة في تسجيل ما يقال، ورغم توقفه عن الكلام، لم ترفع رأسها نحوه بل توقفت عن الكتابة وبقيت مطرقة تدقق النظر في أوراقها، بدت علامة الحيرة في خطوط فمه المنحدرة نحو ذقنه. وعندما عاد للحديث حافظت نبرته على رتابتها:

«لبناء مجتمع جديد يجب أن تكون هناك خدمة وطنية، وفتح باب الخدمة العسكرية أمام العرب. يجب أن يدافع عن الدولة العرب واليهود، وعلى كل مؤسسة عربية تستلم ميزانية من

الدولة، أن ترفع علم الدولة . وعلى كل مواطن في الدولة يحمل الهوية الإسرائيلية أن يكون أميناً للدولة، لأن هذه الأمور هي التي تعطي الشعور بالانتماء . هذه الدولة لنا جميعاً دون استثناء وعلينا جميعاً العمل من أجلها، وهذه التربية يجب أن تطبق في المدارس وفي السلطات المحلية .

أعضاء الكنيست العرب لا يتحدثون إلا عن الفلسطينيين، ولا تهمهم احتياجات المواطن العربي في إسرائيل . أمل أن يزداد عددكم في البلد بحيث لا يمكن لوزير أن يتجاهل احتياجاتكم، وأن تهتموا بتفادي أخطاء الكبار، والتطرف الذي يزاوله أعضاء الكنيست من خلال حصر اهتمامهم في القضية الفلسطينية، ولم يعطوا للمواطن العربي أي شيء يذكر .

يعلمونين هائف أوري، ويقول لمحدث أنه في اجتماع، ثم ينهي المكالمة، ويتحدث للحضور، وكأنه هو الذي كان يتحدث وليس مكسيم، إذ استمر بذات الفكرة وذات السياق، حتى أن الحاضرين أنفسهم لم يتبهاوا .

هي، وحدها، انتهت إلى أن المتحدث تبدل، وضعت القلم من يدها وأصغت إلى أوري الذي قال :

«هذا اللقاء هو حزاراه بتشوبا ( نسبة إلى العلمانيين الذين عادوا لتطبيق تعاليم الدين اليهودي)» وعندما تابع أطرقت رأسها نحو أوراقها، ورسمت دائرة كبيرة حول اسمه وتابعت تدوين ما يقول :

«أنا أقول إن مصدر الخوف، فعلاً، من الصغار لأنهم القوة الحقيقية . قال ذلك ووضع يده على رصغه الأبيض المختلط ببقع النمش، تحمس ساعته الفضية : «اليوم دخلنا باباً مفتوحاً، علينا احترام الغير . وانعدام هذا الإيمان هو الذي خرب العلاقات بين اليهود والعرب » .

يسأل محمد بصوت مرتفع : «لماذا على ثلاثين واحد أن يتحدثوا بالعبرية من أجل شخص واحد؟ » . نظر أوري إلى الجميع وتابع : «إن اللغة هي المفتاح، على اليهود أن يتعلموا اللغة العربية » . محمد يقاطع مرة أخرى ويقول بصوت خالٍ من اللطف ولكن بهدوء :

«الأفلام على سبيل المثال تترجم إلى الروسية، وليس إلى العربية » . مكسيم شعر بأن الحديث موجه له فقال برتابة : «لا تتعلم اللغة في المدارس، هناك الكثير من المشاكل ويجب أن نضع هذا جانباً، الموضوع أن البلد لا يدخلها أحد بسبب الظروف، والعالم هو (البزنس) يجب أن تعملوا لكي تحولوا البلد إلى مركز تجاري .» تساهل علي الذي جلس متحفزاً منذ بداية اللقاء :

«كيف يمكن بناء ذلك دون أرض؟».

تجاهل مكسيم الملاحظة وقال: «في رمت غان بنوا مركزاً تجارياً مدخوله الشهري خمسة ملايين شاقل، في شفا عمرو المركز التجاري هناك يزوره الآلاف كل يوم، هنا لا يوجد شيء، لماذا؟ أنتم لستم بحاجة للمساعدة، يمكنكم الذهاب إلى أغنياء القرية وعليكم إقناعهم بأن يفتحوا العالم لكم، أنتم بحاجة لتسويق أنفسكم، أنتم بحاجة إلى صقل لأفكاركم، وبالأفكار هذه ستقدمون». دخل عددٌ من الشباب وبأيديهم أوعية الفواكه والحلوى وداروا بها على الحضور، تناول أوري ومكسيم بعضاً منها، وكان هذا إيذاناً بانتهاء اللقاء، فقال أوري: «أنا ساكون رسولكم لرئيس الحكومة، سجلوا أفكاركم واقتراحاتكم على ورقة ولنلتق بعد شهر وليكن اللقاء القادم عندي في البيت». نهض أوري ومكسيم وصافحا الجميع...

وعندما وصلا إلى حيث تقف، حاولا ألا يطرحا عليها أي سؤال، بينما بدت الرغبة في عيونهما، وبدل ذلك قالاً برزانه: «سيدتي كانت فرصة طيبة أن نتعرف عليك». مهممت لهما بكلمات غير مسموعة وعادت للجلوس، وهمست لأحدهم أن يفتحوا الحوار للتقييم، وأمسكت بقلمها لتسجل عندما قال أحدهم من بعيد:

«تشوف الصبي منصلي على النبي».

ثم قال باسم:

«علينا بتشكيل لجنة تنسيق وتسجيل اقتراحاتنا ثم نذهب إليه إلى القدس». يعلق آخر: «ليش لجنة خلينا نروح كلنا»، صهل بضحكة رنانة ثم أردف: «خليها مشاوي...» علي الذي كان منذ بداية اللقاء متوثباً للحديث، وفي كل مرة يطلبون منه ألا يقاطع الرجل، بدا وقد فرغ صبره حين قال: «فيه سؤال مهم يا جماعة طرخوا أوري يجب البت فيه، هل نحن نريد الاتجاه إلى سياسة خارجية، أم أننا سنلتزم فقط بالسياسة الداخلية؟ اليوم كل شخص يشتغل لمصلحته، من التجمع للجبهة، طيب وإحنا؟ وين مصلحتنا؟ ومن ناحية ثانية سياسة الدولة إذا كانت معراخ، أوليكود، أو متدينين هي سياسة واحدة، وأوري قالها لما سأل من أنتم؟ شو عندكم؟ شو معناه سؤاله؟ سؤاله معناه: كم من الأصوات عندكم لحزبي؟ إحنا لما متقول عندنا ثلاث آلاف صوت، هذول مش لحركة عهد الجماهير! هذول موزعين على جميع الأحزاب، بقول أوري إنه أنا داعيكم عندي للقدس في البيت، ومعكم عرض، مش طلبات قال عرض، يعني جاي يشتري ومش

جاي بيع . وإحنا دون سياسة خارجية معندناش اشي نبيعه ، وسمّانا حزب ، وقال لازم حزبكم تكون طلباته معقولة ، يعني بدكاش تعادي إسرائيل . قبل عشرين سنة كانوا يوزعوا العرب على مساحات واسعة من الأرض ، اليوم عكسوا السياسة صاروا ينشروا اليهود ويكوموا العرب كوام ، ليه ؟ عشان ما نطالب بتوسيع مسطح القرية . قال علي ذلك وانتبه أن المجلس انفض من غالبية الحضور ، فسكت ونهض هو الآخر عندما سمع أنهم سيجتمعون في بيت ماجد ليحلوا مسألة خلاف مع الحارة الفوقة .



... دخلت بيت الحاجة ، ووصلها صوت شخص يقول : «التوتو مخرب بيتو ، هذا كله للمظاهر وللتغطية على إفلاسه ، وهذا يا ستي مديون مش أقل من مليون شيكل . سألت بعد أن جلست على فراش مغطى ببساط من الصوف الأحمر . "مين المديون ؟" . أتاها صوت زوجة الابن مرحاً :

«بحكروا عن ابن جيرانا انه مديون ، وانه كل هذه المفرقات اللي فجرها كانت لتغطية إفلاسه ، برأيك معقول ؟ مش معقول ؟ طيب والمرسيدس ؟ والحفلة اللي دفع عليها الآلاف ؟ بقولوا كانت شاشة كبيرة تنقل وصول العروس لما نزلت من الليموزين ، وبحكوا عن الوجبة اللي قدمها ما صار مثله ، نزل القريدس ، والسملك ، والمشاوي ، هذا غير الرقصات ، وكان داعي ألف شخص !» .

يقاطعها شاب طويل القامة ، ركن ظهره على مسند مزين بزهور سوداء ، على أرضية زهرية : «آه واللي مديون بمليون بيندان بأربع ملايين ، المديون بالملايين ما بهزّو مرسيدس ، ويعدين كل هالضجة عاملها عشان نحكي ، شو بتقولني بخجلش ، القصة بدّو يغطي على ديونه ، وبدّو الناس نحكي عنّو بدون ملل ، وهذا إحنا عم نحكي ، وهو مبسوط » . . .

علا صوت الزغاريد فعدّلت من جلستها ونظرت متسائلة ، فقالت لها الحاجة «عرس ! شو يعني بدّو يكون ، هذا لو سمعتي المفرقات قبل شوي كأنها فوق دارنا» . زوجة الابن تتبرع بالمعلومات مضيفة : «هذه البنت ساكنة مع الشاب من شهر بدون زواج ، كانت مخطوبة ، لكن صارت علاقة . . بتعرفي للآخر وقالت لأبوها ، فقالها أبوها تطلع من الدار وتروح تسكن عندهم ، بقولوا كانت ساكنة معاه في نفس الغرفة ، عادي وزيادة ، وما حدا فاهم ليش العرس ما دام ساكنين



دياب: أن تكون معاً

مع بعض، آه... وهيا هم فضيحة بجراس، ويقولوا البنت ولا هاعها، راحت عند الكوافير، وعملت كسوة، وطلعت ذهب ويقولوا إنه أبو البنت جاي يحضر عرس بنته!

صمتت قليلاً لترى ردة الفعل على القصة، ولما لم تجد سوى الرغبة في معرفة المزيد من المعلومات استطردت قائلة:

«طيب لما أبوها جاي يحضر؟ له ما بتطلع من بيته؟ ما حدا عرف! هاي العائلة عندهم قصص من هذا النوع كثير، والناس يتنسى». عندما استمع الشاب للقصة التفت إلى الحاجة وقال لها: «شفت اليوم الصبح الحاجة كاملة وسألتها ليش بتزوركيش، قالت لي وأزورها له، شو بدي فيها». ضحكت الحاجة من أعماق قلبها في ضحكة لها هسيس، وحسرة في صدرها، ثم انتهت بمهقه قصيرة قطعها بضرب كفيها، ثم أخذت نفساً متقطعاً وأصلحت من غطاء رأسها الأبيض، وغطت خصلات بيضاء مجمعة من شعرها، بعدما شدتها وراء أذنين صغيرتين، ثم قالت وهي منبسطة الوجه، لأمعة العينين اللتين وشتا بجمال مضى:

«بالأمس بالنام حلمت فيها بالمقبرة كانت تلف بين المقابر وكانت تقول يا بّي يا بّي هذه القبور غميقة غميقة أنا بدّيش يقبروني هون... أنا بدي يقبروني في علة ويحطوني على ظهر الحيط».

٥

... جلست مع محمد وشقيقه الكبير على مصطبة من الاسمنت أمام باب المطبخ. كانت الحاجة داخل المطبخ، تدور مع عكازها بين خزائن المطبخ تفتحها وتغلقها باحثة عن شيء، ولما يست جرت نفسها حتى المصطبة، جلست دفعة واحدة، فاهتز الكرسي البلاستيكي، وكادت تنقلب، فهم ثلاثهم للمساعدة، ولكنها حافظت على توازنها بضرب عكازها إلى الأمام فعدت، واستقام الكرسي، لعنت صناعة هذه الأيام، ثم أصغت للنقاش الدائر بينهم، كان الابن الكبير يقول: «يعني مستشار شارون بانتظار انضمامكم لليكوند؟»

محمد يسأل مستغراً: «ليش ننضم لليكوند؟ إحنا عندنا مطالب» بدأ الكبير بهز ساقه اليمنى فاهتزت الطاولة التي اتكأ عليها برقبته وقال: «انتم نزوة، حصلت نتيجة الانتخابات، والنزوة مثل الريح بتروح ويبجي غيرها». كفف محمد من تكشيرة عقدها بين حاجبيه وقال: «إحنا الأقوى، حلمنا حلم وبدنا نحققه، عتّا مبادئ غير موجودة سواء في حزب صغير، أو في حزب كبير،

نحن بديل للأحزاب والعائلات، قمنا بعقد ثلاث ندوات حضرها المئات . عنّا خمسمائة عضو مشترك، الدستور جاهز، والهيكل التنظيمي فعّال، في كل حي يمثل لهم، والحي يغطي أكثر من عائلة، وإحنا حركة مش حزب، وكل عضو حر في صوته للكنيسة، لكن الالتزام المطلوب هو في الانتخابات المحلية . ازدادت هزأت ساقه، وانضمت لها ساقه اليسرى، ثم حول عينيه احتقاراً، وسال لعبه، وتجمد على زوايا فمه، وعندما فتح فمه امتد اللعاب على زاويتي شفتيه، وبدأ كستارة براقه . . .

ولمّا تفوه بالكلمات الأولى انتشر رذاذ لعبه فأصابها منه ما أوقفها عن الكتابة، لتمسح وجهها بظاهر يدها، ونظرت إلى عينه، التي دارت في محجرها وبرزت قليلاً، لم تخف من تعابير وجهه، ولم يرف لها جفن، وعادت وأرخت عينها على أوراقها، وعادت للكتابة، وسمعتة يقول :

"بدأتم اللعب بالنار، وأنا بحذر، راح تتساقطوا مثل أوراق الخريف ."

محمد: "ليه؟ ممنوع تتصل مع مسؤول من الحكومة؟"

"أنا بحذر، هذا شغل جماعة الشباب، وهذه الخطوة راح تحجب حرب في الشارع، لحس الكنادر بوصلكوش للانتخابات القادمة، والله من بكرة حريكم، ممنوع تتصل مع الحكومة، هذا اسمه استعمال الناس مطبوعة للوصول لأهدافكم الشخصية، وأنا . أنا أخوي يصير عميل ! ليه؟"

محمد يرد ببرود: "انت بينك وبين السياسة مسافة طويلة، هذا اسمه تكتيك، إستراتيجية، وعهد الجماهير هي مؤسسة، حركة، مش لعبة . يضرب الطاولة بيده ويزعق مولولاً: "أنت بتبيع أصوات لأي مشتري، إذا كان المشتري شاس، أو ليكود، عندك استعداد للبيع" . محمد يسأل متخلياً قليلاً عن بروده: "يعني انت بتمنع أصوات البلد تروح لشاس أو لليكود؟" يزعق بنزق:

"أنا نمتها، أنا خط سياسي مستقل، ويحارب الأحزاب الصهيونية طول عمري، بدكم ترجعونا للخلف ثلاثين سنة، هذا تكتيك؟ إستراتيجية؟"

محمد: "حركتنا تأسست لحل المشاكل في البلد، مشاكل الطلاب، بطالة، فقر، أرض، زواج، وإذا حصلنا على تمويل من الحكومة هذا خطأ وعمالة؟"

تعالّت طلقات المفرقات وانتشرت رائحة كبريت خانقة، نظرت الحاجّة إلى السماء وهزت رأسها استنكاراً ثم قالت: "الناس بترقص ويحرق أموالها على الهبل وأنا أولادي بتصارعوا بين

دياب: أن نكون معاً

بعض، ليه؟ ما فيكم تمكوا مع بعض بدون صوت؟ ليه قاتلين حالكم على الفاضي؟ شو طالعلنا؟ الكل بقول معيش مصري، وهذه المصري اللي يحرقوها من وين؟ كله بحرق مصري غير أولادي عاطلين، وحاملين هم الغير! احملوا همكم، اللي ما بحمل همم الناس تستخف فيه، حقها الناس تستغل الفرصة وتتجوز على السكت، بهذه الأوضاع في النجف، في غرة، عار والله عار الناس تمكي، ويكفيش عرس في البيت، لا... لازم يروحوا على القاعات، حتى المحجبات بمذوا بالأول! ". تصمت الحاجة، ولا أحد يعلق على ما قالت، إلا أنهم تناولوا السجائر، ووضعوها بين شفاههم، ثم أشعلوها، ثم قال محمد: "من حق المواطن العربي في هذه الدولة الحصول على تمويل، أعضاء الكنيست لم يحصلوا على تمويل لأنهم لا يعرفون الطريق الصحيح لذلك، الناس بدوها تعلم أولادها، بدل الكرامة والشرف. " يرد عليه كالصاعقة: "سألتك عن المقابل؟" محمد: "في سجنين أم المعارك، افتتحوا فرع لحزب الليكود، وجمعوا أربع مائة عضو، مين انت لمتنعهم؟ ليش تماربنا إحنا حركة لا ننتمي لأي حزب، عندك انت ثلاث أعضاء في الكنيست شو قدموا للناس؟"

زحف المساء على المصطبة، وبدأ الليل يلف الحارة بضجيجها ومفرقاتها، نظرت الحاجة إلى بيت الجيران، وتساءلت هذا أسامة قاعد على العتمة مبارح ظلوا سهراتين لوجه الصبح، كان عندهم زوار، والمشايي مشاوي، أه منين منين بجيوا مصري للرايح والجاي؟ عاد بقلولي كانت مرته تبكي بالمكان قال مديونين، طيب مديونين امسكي ايديك يا الله هالكانون مولع، الناس ما إلها رب تعبده، ولا تخاف منه".

يسأل محمد: "لو كان هذا الاجتماع بحضور أعضاء الكنيست كان مقبول أكثر؟". ما زال جسده يهتز مع اهتزاز ساقيه، باءت محاولاته لتهدة نفسه بالفشل وبقي صوته عالياً حين قال: "أولاً: في عند شارون عشرين مستشار للشؤون العربية، ثانياً: أنت تجاوزت رئيس المجلس المحلي من خلال مشاركتك في هذا الاجتماع، وهذا الرئيس وصل لمنصبه جديد أعطيه فرصة، وثالثاً: أعضاء الكنيست العرب ما فش عندهم ثقة في اليسار الإسرائيلي، ولما بطالوا في توظيف موظفين عرب بوظفولهم من الطائفة الدرزية، شو بدك تقولهم هذول مش عرب، لأنهم يخدموا في الجيش؟ كل ما هنالك يستعملوا الكنيست منبر لإيصال كلمة لرفع الاضطهاد، شو في أيديهم؟ (ف ١٦). أنت بتقول بتقابل شخص مثل أوري بصفته مسؤول حكومي مش لأنه مسؤول في

حزب، ليه بلك تتخطى أعضاء الكنيست العرب؟ يعني انت شو عندك تبيعه غير ضميرك؟  
طاطات الحاجة رأسها وتصلبت ملامح وجهها . . .

أما هي فتوقفت عن الكتابة ورفعت رأسها، وزرعت نظراتها في اتجاه الحاجة، شعرت باكفهرار الجو، كانت تعلم تماماً أن الانفجار قريب، كما فهمت تماماً أن الأخ الكبير سترك البيت بلا رجعة، مما سيحزن الحاجة التي لا تفهم أبداً أسباب القطيعة التي تشملها \_ رغم أنها ليست طرفاً فيها \_ وذلك بعد كل شجار، وفهمت أنها في الأيام القادمة ستستمع إلى تساؤلات تشكك في طريقة تربيتها للأولاد، ثم ستعزو الأسباب إلى حكمة الله عز وجل . . .

قطع عليها حبل أفكارها صوت محمد الذي تخلّى عن النبرة المحايدة التي حاول تبنيها منذ بداية النقاش: «ما أسهل عليك خلع رداء العميل على كل إنسان يختلف معك في الرأي! أنت تحكي عن الديمقراطية، وتعادي أي شخص يختلف معك في الرأي. أول مبادئ الديمقراطية الأساسية هو احترام الآخر باختلافاته، بلونه، بلغته، بدينه، بثقافته، وبرأيه السياسي، وإذا انتهك واحداً من هذه المبادئ \_ معنى هذا \_ أنه لا يحق لك التشدق بالديمقراطية. صوتي في الانتخابات شيء، والحوار شيء آخر. أنا أحترم رأيك السياسي لكن هذا لا يعني أن أتنبأه». قال محمد هذا، وانسحب بهدوء، وعندما رفعت رأسها كان قد خيم الصمت، وبدأ مقعده فارغاً . . .

٦

سار الباص في شوارع القرية، موزعاً راكبيه على المحطات، كانت تقرأ أسماء الحوانيت ثم تسجل أسماء بعضها \_ القمة للديكور \_ جمالك \_ ملبوسات الرحمة للمحجبات \_ نزلت من الباص عند محطة البريد القديم. كان بانتظارها حمودة، مع سيارة كان يجلس فيها صديق له، ألقت تحية المساء وصعدت إلى السيارة، التي دارت حال صعودها، ودخلت بالسيارة في أزقة القرية التي جلس أصحابها عند مداخل بيوتهم يحدقون بالمارة . . . رغم أنها ضاقت بالعيون المبهلقة، إلا أنها ارتاحت للهدوء الذي لم تصادفه من قبل في هذا البلد، وتعبت من العداء الذي يكنونه للصمت. انحدرت السيارة في طريق أفضى إلى حارة مركبة من بيوت ارتفعت على عمدان رفيعة، أسكنوا بينها جحافل من الأغنام والبقر، انبعث منها رائحة قوية، قالت ساهية: «استعاضوا هنا عن الضجيج بغناء الأغنام ورائحة البقر».

وقفت السيارة أمام بيت مبني من الحجر، عندما تراجلوا، كان صاحب البيت في أعلى السلم،

دياب: أن تكون معاً

وصلت سيارة ثانية، ترجل منها رجال تعرفت على بعضهم في اللقاء مع أوري. ولجوا صالوناً فسيحاً، توسطت سقفه ثريا هائلة من الزجاج مزدحمة باللمبات الكهربائية، نشرت ضوءها على كتب وثيرة اصطفت بحذاء الجدران، رغم السناجدة في ترتيب الكتب، إلا أن ألوانها كانت بديعة التنسيق، ما إن جلس الرجال حتى بدأت الهواتف بالرنين، ثلاثة منهم تحدثوا بهمس وشى بجديّة اللقاء. دخل شاب مع صينية امتلأت بكؤوس شراب أخضر، وقف أمام الجالسين الذين تناول الواحد منهم كأسه، رشفوا الشراب بهدوء غريب، ثم وضعوا كؤوسهم على طاولات صغيرة انتشرت أمام مقاعدهم. همس صاحب البيت بالترحيب الحار. ولكن الصمت عاد ليسود بعد كل محاولة من أحدهم، تناهت للأذان أصوات نسائية متقطعة، تزامنت مع خطوات متسارعة، أعقبها ضجيج قصير لأواني المطبخ.

وصلت مجموعة أخرى من الرجال، سبقتها كلمات تؤذن لهم بالدخول «يا ساتر... يا... الله». دلف خمسة رجال في كامل قياضهم، كان في مقدمتهم رجل بذقن قصيرة، وبدا واضحاً خضوعها للكثير من العناية والتهذيب. بدت على القسماّت جدية شديدة، ولكن رغم تلك الجدية، لم يقلقوا هواتفهم التي انبرت إلى الرنين دون توقف، وعند كل رنين لهاتف، يبدو واضحاً أن المتحدث على الخط غير مرغوب فيه، ومع ذلك استمرت هذه المكالمات بمقاطعة على الذي حاول أكثر من مرة افتتاح الحديث. وأخيراً قال:

«يا جماعة إحنا تفاجئنا بدخلكم على عرسنا، وكانت خطوة موفقة، يا إخوان العمل اللي عم منقور فيه هو الأسلم للجميع، انتم بشكوتوا اللي عندكم، وإحنا منسكت اللي عنا. وإن شاء الله نسدها بالمثل، صحيح في ناس بدعاش الصلح منهن، عندنا، ومن هناك، من عندكم، واللي بدوش الصلح ذنبوا على جنبوا، هذه القعدة للتخطيط لمصالحة الطرفين، صار عندكم جرحى وصار عنا جرحى، لكن الجراح بتندمل، وإحنا في النهاية أهل، بناتكم متزوجة أولادنا، وبناتنا متزوجة أولادكم، يعني الدم اختلط».

سعل شخص آخر ليأخذ الإذن بالحديث، ويبدو أنه من طرف المتحدث الأول، قال بذات الأسلوب من جهة، ووزن الكلمات قبل التفوه بها: «أنا أقترح عليكم جمع الشباب، خصوصاً الشباب اللي قاموا بالمناوشات، نحكي معهم، ويمكن يكون البوليس موجود، لمنع أي اشتباك، في هذا اللقاء منعطي الحق لكل شخص بإعطاء رأيه، كيف الاشتباك صار... الخ ونقترح عليهم

بحضور عرس عندكم مثل ما حضرتم انتم، ونعيد المودة والمحبة بين الطرفين». استمع الرجل الملتحي بذقن مشدبة باهتمام شديد، وكأن هاتفه شعر بالأمر الجلل، فتوقف عن الرنين . . . قال في نبرة غريبة في هدوئها، بالمقارنة بما سمعته منذ أن وطأت أقدامها أرض البلد: «صلوا على النبي يا جماعة، لما انطلقنا في هذا المشروع لم نعد طرفين، أصبحنا طرفاً واحداً، ونزلنا على موضوع صعب، بتقوم فيه الرجال، مش النسوان، ليه قمنا بيه؟ لأن أصلنا بياأمرنا. بالنسبة للبوليس كفى ووقى ويدناش إياه يتدخل، بالنسبة لتنظيم لقاء بين الشباب، أنا قلت لشبابنا إنه في صلحة ماشية، أعطونا يومين لأجل إعلام اللي ما دري بالصلحة، وبها اليومين إحنا، أي لجنتنا ولجنتكم، متمشى مع بعض في شوارع البلد، ليشوفوا الناس انه القلوب عم تصافى، إحنا اليوم وصلنا لأكثر من نصف الطريق. «قال شاب يدعى كامل بصوت عال ورفيع يتناقض تماماً مع حجمه العظيم: «ياسر عرفات قال سلام الشجعان، والسلام بدو شجاعة أكثر من الحرب» . . . قال حمودي \_ الذي انشغل عن الحديث - بالكلام هامساً في أذنها عن هوية المتحدث: «عشرة من هون وعشرة من هون، بكفي للقاء أول بين الشباب، لأنه لازم يكون عنا سيطرة». دخل ثلاثة شبان حملوا بين أياديهم الفواكه، والبوظة، ومشروبات غازية ملونه، بدأ علي بأكل البوظة دون دعوة، ودون أن ينتظر الآخرين، وعلا صوت الملاعق التي ارتفعت لابتلاع البوظة، وقد لاقت استحساناً منقطع النظير، تلمظ علي قبل أن يقول:

«الشباب العامل ما في خوف منهم، لأنهم مشغولين، وخوفنا هنا، هو من العاطلين، لأنه هذول أجت لهم الانتخابات وخلافاتها من السماء، لأنه ما فيش شغل، أنا بقول انه يكون اللقاء يوم الجمعة، لأنه الجمعة مباركة».

ينتهي الرجل الملتحي بذقن قصيرة قبل أن يقول: «خير البر عاجله، لكن حتى اللقاء، أنا داعي الحاضرين على الفطور، وخلي اللقاء يكون في مكان محاييد» كامل يقول: «يوم الجمعة عنا عرس خليها ليوم السبت، وھيك عنا وقت أكثر، في أثنائه منطلع إحنا متغدى هون وهناك خلي الناس تشوفنا مع بعض، لو أكلنا ساندوتش شوارما». يضحك البعض ويقول حمودي: «لو أكلنا غير الشوارما بنفع؟» ينضم الآخرون للضحك ويقفوا وقة واحدة مودعين صاحب البيت . . .

كان الليل قد أطبق بظلامه الكثيف، عندما عادت برفقة حمودي إلى بيت الحاجة، كانت الحاجة تصلي وهي جالسة، بسبب كسر قديم في قدمها اليمنى، أما قدمها اليسرى فأنهكها الحمل الذي قامت به على مدار نصف قرن، دون علاج شافٍ . .

جلست تراقب الحاجة وهي تصلي، ثم نقلت نظرها إلى آخر الشارع، الذي أغلق تماماً أمام السيارات إحياءً لعرس. وتراكت السيارات التي جهلت ذلك القرار، وحاولت العودة لكن منعها من ذلك، وصول سيارات أخرى، فتعالت أبواق السيارات، ولكن أصحاب العرس لم يبالوا بذلك واستمرت الأهازيج مصاحبة لأغاني نانسي عجرم وعمرو دياب. انتهت الحاجة من الصلاة، وألقت التحية، وصالت حمودة عن اجتماع الصلحة، أغلق حمودة النوافذ قبل أن يقول: «الطرفين بذمهم الصلح، لأنه الناس تعبت، يعني هناك أشخاص بدهم يزوروا بناتهم، لطالب اللي بدويروح على الجامعة، بظلوا أهلو قلقانين عليه تيرجع، والشباب اللي يشتغلوا بدهم يوصلوا على أماكن أشغالهم، ومن ناحية ثانية الصلح الرسمي تم، أجت وجهاء البلاد كلها، وأعضاء الكنيسة أجو، ويعدين البوليس قالهم بشكل واضح اعملوا صلحة أفضل، ذاك اليوم أجا البوليس لَمْ سبع جرحى، المرة الجاي بخليكم تقتلوا بعضكم، وبعدها باجي بلم قتلاكم. وحذرهم البوليس من اشتباك في يوم السبت لأنه هذا يوم عطلة، فهذا التهديد، مع المخاوف اللي قتلها، راح يعجل في الصلحة، وبالنسبة لأهالي الحارة الفوق، الوضع أصعب لأنه أولادهم في السجن، أو مبعدين، مين ظل بدو الحرب؟ الشباب العاطلة عن العمل، هذول راح يزعلو من الصلح لأنه شعر الواحد منهم بأهيمته، على أساس هذه أول مرة فيها عنده دور يلعبه.

قالت الحاجة: «والله ما أنا عارفة، ليه الدنيا بتغلي؟ الناس بتغلي، حتى لما بقول الواحد كلمة مرحبا كأنه بقول شتيمة، بزقوا بكلمة الصباح! شو هذا؟ ومن ناحية ثانية، عراس هون، عراس هناك، وفراقيع، طيب هذول بسكروا الشوارع على العالم اللي بدها تترق؟ وكيف إلها نفس هذه العالم توكل؟ بقولو لك هذا جارنا، بحفلة بته، الأكل اللي حاطو شيء ما صار بعرس».

وصلت زوجة الابن مع صديقتها، وشاركت في الحديث، قبل أن تجلس حين قالت: «بقولوا انه الأكل كثير آه، بس مش طيب». ثم أكدت الصديقة على قولها: «كانت الوجبة متنوعة بشكل غريب، لكن كله عليه حامض، ويعدين كله كان خطابات بشكر فلان وبشكر علان، وكان

صاحبه اليهود كثار، يمكن بوصل عددهم مائة وخمسين، وكان أجنب، وشكرهم بالعبري وشكر بالانجليزي، يعني باختصار، كان ساعة ونص خطابات، وبعدين مرقصتش الناس أو الأهل، كان جايب رقاصات، وفرقتين موسيقى، وقتلونا بريحة المفرقات، اشي غريب المفرقات اللي حرقوها، يمكن كلفت المفرقات فوق الثلاثين ألف شيكل، وكل هذا الصرف والناس ما انبصطت، وبعدين أهل العريس جابوا الحنة، وظلوا واقفين على جنب زي الشحادين» . . .

كانت تستمع باهتمام شديد إلى التفاصيل التي قالوها، وسألت عن كلفة العرس. فأجاب حمودي: «لعرس صغير أو وسط، بذك نحسبي خمسمائة كغم لحمة، صنوبر للرز بذك نحسبي ألفين دولار، طبعاً عندك الكوافير مع الفسطان ألف دولار، المصور، الفرقة الموسيقية كمان ألف، المفرقات، حسب، لكن يتراوح الصرف بين ألف إلى ألفين دولار، هذ كله ليلة العرس، تنسيش انه في غداء ليوم فرم اللحم، وغده ليوم جلي الصبحون، وتحضيرها قبل العرس، وعشاء الحناء، (والدي جي) اللي يطنطن لك على مدار ثلاثة أيام. ييقضوا العمر يسدوا بتكاليف العرس».

تدخل زوجة الإبن وتقول:

«آه بس تنساش انه في نقوط، في ناس بتسد مصاريف العرس من النقوط، وفي ناس بزيد النقوط عن المصاريف، أحياناً بطلعوا خالصين، لا خسران ولا ربحان». تؤمن على قولها صديقتها: «أصلاً هم بدعوا كثير ليه؟ لأنه بكونوا مسلفين ومنقطين عشان لما ييجي موعد أعراس أولادهم يستندوا، زي ما تقول هي عملياً مثل البنك، بس بدل ما البنك يدينك هم بدينوا البنك، حتى أحسن من البنك لأنه البنك بدينش حدا، لأنه الناس ما عندهاش ضمان، ولا واحد عندو، يعني بتلاقي كم واحد حالتهم فوق في كل البلد، بس الباقي عايشين كل يوم بيومه، المشكلة الكبيرة مش هاي، المشكلة انو التنقيط ييجي مع بعضه، لأنه موسم الأعراس بالصيف، يعني إحنا عاقلتنا كان عندهم ستة أعراس، غير الأصحاب. فهون الخازوق، أول شيء بذك فسطان، أو اثنين، لكل عرس، وإذا كان العرس لأخ، أو ابن عم، النقوط ييجي يقص الظهر، يعني إحنا وأنا بحكي عن زوجي، صار منقط هذا الشهر ستة عشر ألف شيكل، وبعد علينا ثلاث عراس، يعني الليلة العرس بخصناش كثير، بس حطيت أنا وزوجي خمسمائة شيكل، وشاعرين انو مقصرين لأنه الوجبة لحالها بتكلف ميتين شيكل».

كانت الحاجة تنصت بانتباه شديد للأخبار على «الجزيرة»، وتضرب كفيها مولولة بهمس، ثم



دياب: أن تكون معاً

تلثت نحوها وتقول: «كيفك أنه بقعدوا بالساعات يحكوا كيف بيعملوا أكل، ويعدين بالساعات يحكوا عن شو أكلوا، هذه البلد كلها ما في عندها غير الأكل واللبس، ولا مرة شفت واحد سأل شو صار بالدنيا، هاي بقولوا على التلفزيون انه محاصرين الصدر بالنجف، صار لهم كم يوم؟ ولا حدا سائل عنه، ليش هم اليهود بعرفوش؟ بعرفوهم، قاعدين لبطونهم، قاعدين لأكل المحاشي والكبة واللحمة، واليهود قاعدين يعمرؤا في بلدهم، ويقتلوا بها الفلسطينية، والله والله ما الهم دين يعبدوه، طيب ويتحجبوا لديه؟ موضة؟ والله كأنها موضة! طيب كيف في منهن بتحجبوا وبصلوش؟ وبحكوا على العالم، بتشوفهم يحكوا عن هذا عمل، وهذا سوى، وهذا راح، كيف بعرفوا؟ أنا بقولك فاضين الأشغال، وخصوصاً النسوان، أولادهم في الشارع يا ولدي، وهن قاعدات للدواوين، واللي بتشتغل منهن جوزها قاعد، ويستلم معاشها، حتى معلمات المدارس فيهن يروح معاشها على حساب زوجها. أنا بقول هذه هي جهنم، الحرامي فوق، والمسكين بظل مسكين، والله ما هي رايحة إلا على الفلسطينيين بالضفة وغزة، كله رجع على بلاده إلا هم».

حمودة ينظر إلى وجه الحاجة الحزين ويقول لها بنزق: «انت بتسمي هذي عيشة؟ إحنا عيشتنا مش عيشة، إحنا عيشتنا من قلة الموت، أهلك هذه حلاوة الروح، ويعدين الفلسطينية في الضفة وغزة يبينوش عنا، إذا زاروا حدا من هون، بزوروا البشاوات، لا بزوروني ولا بزوروكي، وأنا بحكي عن الناس اللي مثلنا، أنا بحكي عن هذول اللي بهتروا بهذا الشعب، كل واحد منهم هبزلو هبرة، بصير فاضي الأشغال للتنظير في الوطنية، إذا إحنا هون جزء من شعبهم؟ خليفهم ييجوا لعنده، الشعب مش أعضاء الكنيسة، الشعب أنا وانت، طيب ما هم شافوا انو خسروا ثلاثة أعضاء في مرة واحدة، ما كانت رسالة لهذول المنظرين انه في شيء غلط؟ إذا لا، والرسالة ما وصلت، معناها انه كمان هم مثلنا مش مطلعين على الأخبار. أولانهم قرأوا على روحنا الفاتحة، وإذا هذا صحيح؟ معناه إنهم في المكان الخطأ. هذه مش قيادة، القيادة الحققة، هي اللي بتعيش مع شعبها. إحنا، يا حاجة، ناس عم بتعيش على الكفاف، طيب ما انت شايفة انه الناس بتخلف أولاد عشان يكبر التأمين، وإسرائيل منعت اللي عنده أولاد اثنين فقط من الحق في التأمين، فصارت الناس تعمل خمسة أولاد! طيب شو؟ تقوليهم متعملوش أولاد لأنكم فقراء؟ ولا حظي أنه دون اتفاق بين الناس وسعت العيلة، لأنه يظللوا على أولاد اثنين، مفش قرش واحد بفوت على البيت،

إذا في خمسة، في أكم قرش يدخل. الناس مش طمع في التأمين، الموضوع حياة أو موت، ما هو هذا هو الحل الوحيد قدامها، شارك الشباب في بداية الانتفاضة، شو صار؟ أجت الحكومة واستباحث دهم. مين وقف معاهم؟ ولا حدا، ليه؟ لأنه هذه إسرائيل، والعالم معترف فيها، بما في ذلك العالم العربي، وإحنا يعني اللي بدي أفلك إياه انه إحنا موجودين، ومنحاول نعيش ومنخلف أولاد، وهذه أسلم طريقة للتضامن وبعدين شيء معروف انو الجوعان مش راح يقعد يقرأ كتاب! الجوعان بدو سوبر ستار يحلم فيه. وهذا هو اللي منعملوا، زعلانة ليه؟

صديقة زوجة الابن تسعل وتقول:

«هذا إحنا مناضل وإحنا مش عارفين. «تفرق في الضحك ثم تتابع: «بدي أرجع في الحديث بالنسبة لحديث الحاجة عن معلومات المدرسة. هم صحيح معلومات لكن الرجال برّدوش عليهم، يعني إذا الواحدة حاولت، بتسمعي صراخ الرجال لآخر الحارة، فهي بتسكت من البهولة، هون عنا إحنا ما في جدال بين الزوجين، لأنه ايده طائلة، وإذا ما سككت، أبوها بوقف ضدها، أمها بتوقف ضدها، وإخوتها، طيب إذا أهلها ضدها، كيف بدها توقف بوحدها، هي بتصير منبوذة من المجتمع، فاللي بصير انتقام، أما على السكت، بتشتري فساتين وبقدرش يقول لها لا، هون الناس بتصير تقول معوش يلّيس زوجته، يعني بتعيش الواحدة معه بترتي أولاده وبتدير البيت، من طيبخ، من تنظيف، كله عليها، هذا غير الشغل برية البيت، وهو قاعد لا شغلة ولا عملة. يعني في مرة أجت واحدة دكتورة بعلم النفس عملتلنا محاضرة، وحكيّا عن هذا الموضوع، لكن حتى هذه الدكتورة مكانتش تفهم أنه الإنسان اذا مكانش مرتبي على احترام النفس، من من صغيرة، معندوش القدرة انه يقول أنا طيب هذه الست اللي بدها توقف وتقول لا، هي مهانة كل يوم قدام أولادها، قدام أخوتها، من أبوها، طيب كيف إحنا منطلب مش منها ويس، وكمان من أولادها، انه ينجحوا إذا هم مهانين بأهمهم، مهما تعلّمت؟ كل العلم، بدها الإنسانية أهلها بالأول يعترفوا فيها، وبعدين ممكن توقف وتقول لا. .»

زوجة الابن تستفسر عن الدكتورة المتحدّث عنها ثم تقول: «آه سمعت عنها، هي صحيح بتفهم ومتعلمة كثير، هذه درست في أميركا، وجاي تطبق اللي ما بتطبّق. وبعدين كثير قاسية، بدها كل الناس تصير مثلها، طيب انت وصلتي، مش كل إنسان عنده إمكانية يوصل، في عنا هون مصاري، في أهل بمنعوا، ومش كل إنسان مستعد يدفع أو بقدر يدفع الثمن حتى لو بدّو، أكثر

٨

قاد وصفي سيارته، ولحق به رجا الذي لا يعرف الطريق للخروج من بيت إكليل، ثم إلى كفر ياسيف حتى الطريق الرئيسي، عبر وصفي في وسط قرية أبو سنان التي التحمت بيوتها بقرية كفر ياسيف، ثم اخترق شوارع داخلية في وسط القرية... كانت تراقب نظافة الشوارع بدهشة. فكرت في الحاجة، ماذا يمكن أن تعلق عندما تسألها عن أسباب نظافة كفر ياسيف؟ مقارنة ببلدها التي تحيط بها الجيف، مع أن قريتها تحولت اسمياً إلى مدينة، متغضب حتماً، وستعزو ذلك إلى كثرة الأعراس. أو ذلك يعود إلى أن غالبية كفر ياسيف هم من المسيحيين.

وصل وصفي إلى حوش يتوسط عدداً من البيوت المكونة من طابق واحد، ثم ترحل وأصر أن تنزل... هي ورجا لشرب القهوة، وأن يتعرفوا على العائلة.

وفي لحظات قلائل وصلت زوجة رايق، والوالد الذي جاء وعلى محياه ابتسامة طفل. رآها تنظر إلى السيارة الفضية التي وقفت على يمين الساحة، فقال لها فرحاً: «هذه سيارة صوفيا لورين، اشترت هذه السيارة في الخمسينات، كانت وما زالت أجمل سيارة في البلاد، لما صوّروا فيلم مع صوفيا لورين، اختاروا سيارتي، وأنا كنت السائق لأنه بخليش حدا يركبها، فكان دوري هو: لازم أمر بصوفيا لورين، وهي على الشارع، أوقف لقدامها شوي بعدين أكمل، فأنا مرديتش على المخرج، فوقفت السيارة وفتحت لها الباب، بصيرش ما أركبها؟! هذه صوفيا لورين يا عمي». انفجر الجميع بالضحك، ثم انطلق في تعديد المحاسن الأخرى للسيارة: «هذه علّمت الأولاد، وبنيت بيوت، هذه مباركة، هذه أم الخير لا يمكن أن تباع».

... التفتت إلى رايق الذي كان يسأل رجا وكأنه في امتحان: «كم حرفاً تعد بسم الله الرحمن الرحيم؟» يجيب رايق بعدما تأكد من عدم قدرة رجا على الإجابة: «تسعة عشر حرفاً، ثم استطرد... وآية الكرسي مكونة من خمسين كلمة ومائة وسبعين حرفاً، وسبع فواصل». ينظر الأب بإعجاب إلى ابنه، ثم يدخل في مسابقة المعلومات، ويسأل: «ما هي معاني الفاتحة؟» ثم يجيب بنفسه: «معاني الفاتحة موجودة في البسملة، ومعنى البسملة موجود في الباء، ومعناها بي كان وبى يكون ما يكون». ينتهي من جملته، وينظر إلى ابنه ويقول، هذا وصفي مبحش

يحكي كثير ، مثل أمه ، رايق بحب يعرف وبحب يحكي ، ثم ينظر إلى رجا ويقول : « لازم الواحد يقرأ ويعرف ، صحيح ؟ » .

رجا يقول له : « لكن هذه المعلومات للمتخصصين ، وإذا لم نعرفها لن ينقصنا شيء » . يقول الأب : « كيف ؟ يمكن يسأله الإنسان عن معلومه ، آه . ؟ شو يقوله بعرفش ؟ لازم الواحد يعرف بكل شيء ، لكان هذول الأمريكان والإسرائيليين كيف حاكمين العالم ، بالمعلومة ، والخبث ، طيب شوف مثلاً وين بن لادن ؟ . . عند الأمريكان . وين صدام ؟ عند الأمريكان . يعني فاكرا انت انه في محاكمة لصدام ؟ لا ، لأنه محاكمته ضدهم ، كيف بتحاكم بني آدم دون دستور ؟ مين بحط الدستور ؟ الحكومة . أين الحكومة ؟ هذه حكومة ؟ هذه مش حكومة . دير بالك أميركا بتتعلم من إسرائيل ، مش العكس . . .

نظرت إلى السماء التي التحفت لوناً أزرق داكناً ، أضواء النجوم بعضاً منه ، استرقت النظر إلى سيارة صوفيا لورين التي وقفت وكأنها في انتظار نجمة ستترز على سلم ناري البريق . وجاء صوت أفرام هامساً في ذهنها قائلاً : « الحرب على العراق أحبطت المجتمع العربي برمته ، عرب إسرائيل ، والعرب في مصر ، وفي المغرب ، وفي الجزائر ، وسوريا ، جميعهم أحبطوا ، فقدوا الإيمان بكل شيء ! هذا الرقص الذي ترينه في الأعراس ، هو عرس أوقبله ، سيتحول إلى جنازة جماعية ، لا تعتقدي أنهم فرحون عندما يشاركون في الأعراس ، إنهم يتأفقون مبتسمين ، إنهم يتأكلون من الداخل ، إنهم يذهبون إلى العرس كما يذهبون إلى الجنازة ، يعودون إلى بيوتهم مع أجساد منهكة مكدودة ، ان الذي يقول بأن هؤلاء لا يباليون بما يحدث وراء الخط الأخضر أو بما يحدث في أي مكان آخر ، هو إنسان جاهل بالآلام هؤلاء ، والجاهل هو ظالم ، والظالم موجود في مكان آمن ، دون آلام ، إن هؤلاء يشعرون بالمسؤولية ، ويشعرون بالفشل الجماعي ، إن عرب إسرائيل ظلموا تاريخياً أكثر من مرة ، وأهملوا مرآت .

## ٩

... مازالت الساعة السادسة ، وما زال الليل مستكيناً بزرقته الداكنة ، نظرت نحو الأفق ورأت لونا زهرياً يزحف نحو الليل ، معلنا عن يوم يحمل القيظ ، سرعت من خطاها نحو الجنوب ، لتسبق خيوط الشمس ، لحق بها حمودة رفيقها في رياضة المشي ، مرّاً أمام بيت موسى الذي يجلس في

دياب: إن تكون معاً

ذات المكان في كل صباح، ولكن كان مقعده خالياً في هذه الساعة المبكرة من الصباح. نظرت إلى المقعد الذي بدا وحيداً دون صاحبه، واقرحت على حمودي أن يخبثا الكرسي، بعد تردد قليل. . . نفذ حمودي الفكرة وهو مسرور، لأن فقدان المقعد والبحث عنه سيكون جزءاً من حكايات جلسة العصر أمام بيت فوزي، هذا ناهيك عن صاحب المقعد، ودهشته للحدث الذي سيغير من روتين سنوات بدأت صباحات أيامها على هذا المقعد مع فنجان قهوة، والنظر إلى المارة أمام البيت.

. . . كان رنين ضحكاتها لتخليهما موسى يبحث عن مقعده، يشق السكون النادر في البلد. وربما طالت ساعات الهدوء بسبب عطلة يوم السبت، الذي كان موعداً للزينة من الأعراس، التي تسابق أصحابها في الانتهاء من تنظيمها قبل قدوم فصل الشتاء، الذي خصص للإخصاب. ابتسمت ابتسامة عريضة، عندما انتبهت أن الموعد الوحيد الذي تخرص هذه البلد على الوفاء به، هو موعد العرس، أو الجنائز، وما عدا ذلك فهو مرتبط بالتخمينات، ومرتبط بمواقيت مساحتها ساعات، ولم تسمع أحدهم يقول: لقاؤنا في الساعة الرابعة أو الخامسة، وإنما بعد الظهر، أو قبل العشاء. حتى المحامي الذي ضربت معه موعداً في الساعة السادسة مساءً في مكتبه، اضطرت أن تذهب إلى بيته، وتنتظر حتى يستيقظ، ثم يللم أشياءه متذمراً منها، ومن طريقته، ثم يتمتم ويقول مفكري حالها كأنها في أوروبا!

. . . سارت بهمة بحذاء محمد حتى (أرض الفول)، التي جاورت (أرض عباس)، التي اصطفت فيها أشجار زيتون متشابهة في الحجم وفي اللون، وامتدت الأشجار حتى تلة ربيضت على قمته مستوطنة تراقبها من على تلة، مستوطنة غرقت في سكون يوم السبت. تناول محمد منشفة من على وسطه، نشف شعره الذي تبلل من العرق، وقال:

«هذه المستوطنة بنوها على أرض مشاع ماعدا قطعتي أرض، أحدهم باع، أو بادل قطعه بقطعة أخرى، لكن الثاني رفض البيع رغم جميع المغريات التي عرضتها الحكومة عليه، صاحب هذه الأرض عنيد، ولا يمكن بيع أرضه لليهود، ولم يهمل العناية بأرضه، بروح في نص المستوطنة يحرثها بزرعها وهم عينيهم يتطلع».

سارا بصمت، وكان صوت خطواتهم على التراب هو الشيء الوحيد المسموع، وبقي ملازمين الصمت، حتى دخلا القرية من أطرافها، مرّوا بوجين جلسا في ساحة البيت يرتشفان القهوة، رفع حمودة صوته بتحية الصباح. فسأله الرجل: «لوين؟» قال حمودي: «عند هيام». دعا الرجل إلى

شرب القهوة وقال: «هيام وزوجها وأولادهما نائمين، كان الليلة عندهم عرس، بعد يوم شغل، تركهم يناموا وتعال اشرب قهوة».

دخلوا إلى ساحة نظيفة، انتشرت فيها أصص الورود، وفاح عطر الياسمين من مكان ما... وضعت على الطاولة كوز رمان كانت قد اقتطفته من شجرة رمان قريبة من الحى، جففت عرقها، وتناولت فتجان القهوة من سيلة بدت في الخمسينات من عمرها، رقيقة العود، رغم الابتسامة التي رسمتها على محياها إلا أن التعب يبدو عليها عندما اقتربت ويدها كأس ماء بارد. سأل حمودة إذا كانت المياه ملوثة، فنظر الرجل إليه مستفسراً، فقال حمودة: «يا رجل عنّا في البلد المي ملوثة، والتجار غلّو سعر الزجاجة ثلاث أضعاف، صار سعر المي بسعر اللحمة والسّمك». قال الرجل بحزن: «ما تجيب سيرة السمك يا حمودي، والله اشتريت ثلاثة لحفظ شحنة سمك، وخريت الثلاثة، وخرب بيتي بخربها، ستة آلاف شيكل اشتريت سمك، كلّ راح، قلنا هذه فرجت، وقبل ما نسمي بسم الله، راح كل شي، الدولة خربانه يا حمودي، هذا قديش صار لي قاعد عن الشغل؟ تركنا الخيار بعد ما تركوه الفلاحين بأرضه! بسواش تعب».

عادت السيدة بمزيد من القهوة والكحك وقالت مؤيدة: «حكومة مكسورة، طيب صار سنة ما شفت عمار بالبلد، الناس لما تبني معناه في فلوس بالبلد، لما بوقف العمار معناها فش، الناس عابشه على التأمين الوطني، وشو التأمين الوطني؟ ما انت عارف، فوق الذل والتّطيرة بالدور، بعطوك قروش! هذا بيقم عمار؟ هذا معناه في دمار للمعمار».

سأل حمودي عن أخبار المجلس المحلي، فقال الرجل: "سقط الرئيس، وعينت الحكومة الأعضاء، اثنين يهود واثنين من القرية، وبينني وبينك، هذا الوضع أفضل للبلد، يا رجل مليون شيكل راحوا ضيافة! ليه؟ بسجلوا ضيافة، وبحطّوها بجياهم، والرئيس عنده مطعم، بدعي فلان وعلان ويسجل ضيافة، هذا بنى مزرعة بتخوف من وين؟ هو راكب مرسيدس وزوجته راكبه مرسيدس، من وين؟ إحنا منستاهل، منستاهل يحكمونا يهود". تحدث الرجل بصوت منهك ونفس مقهورة، تنفس بعمق وأشعل سيجارة وأخذ منها أنفاساً عميقة صامتاً...

انتقل القهر إليها، وأشعلت سيجارة، وملأت رتبتها بدخانها، نظرت إلى السماء الزرقاء التي أضيئت بشمس واعدة بحرارة ستحرق أي نسيم قد يتسلل من ناحية البحر. ثم حولت نظرها إلى حمودي الذي قال بشيء من ذات القهر: «عنّا في البلدية في عجز بثمانين مليون شيكل، العمال ما

دياب: أن نكون معاً

استلموا روايتهم من سبعة أشهر، لأنه رئيسنا السابق شغل مائتي عامل فوق طاقة الميزانية، لكسب الأصوات. «سأل الرجل: «كيف عامل الرئيس الجديد يا حمودي عندكم في البلد؟» حمودي بابتسامة: «رئيسنا ما زال جديد صار له قريب السنة، وهو جديد، تشوف لما يصير قديم شو بدو يصير؟ بلدنا مزيلة كبيرة، برمو الجيف على الطريق، بشموها وهم ماشين، بشفوها وهم قاعدين يشربوا قهوة، يمر الصيف، وبعده الشتاء، والجيف بتتحول عظم، ولا واحد عينه بترف أو يتحرك». قال الرجل: «العرب يقتلوا أنفسهم بأنفسهم بدون مساعدة أحد».

... تجهم وجهها بسبب الحديث الذي أعاد إلى مخيلتها مناظر الجيف، التي ارتبطت صورتها مع مسؤول البيئة، حاولت جاهلة إبعاد تلك الصورة المؤذية، وبحث في رأسها عن صورة جميلة، لتسلى بها، فكرت بيوسي الذي يعمل كمفتش في وزارة التريبة، أنها صوته وهو يقول: أنا أحب الدروز أكثر من المسلمين، لأنهم رجال. ثم تسمع صوت زكريا الحردان يرد عليه، هم الدروز شو هم؟ هم مسلمين... ثم يأتيها صوت امرأة درزية من المغار، تقول لها بعد أن حاولت جاهلة بيعها ملابس داخلية: المسيحية بشتروا هذه الموديلات، لأنهم يفهموا فيها... ثم رأت راضي شحادة وزوجته منيرة اللذين ما زالا يفنيان عمرهما في المسرح،... أعضاء وجهها بابتسامة، عندما ناولتها منيرة بضعة أرغفة من طحين القمح الصافي، صنعتها بيدها، رأت نفسها تمسك بالأرغفة النادرة في هذه البلاد، التي تأكل خبزاً بطعم تبن مطاطي المضغ، مهما علكته فهو يبقى في الفم كتلة واحدة، ومن اليأس يزدرده المرء على مضض، ثم تعود صورة راضي الذي حملها بكومة كتب كتبها في العشرين عاما التي لم تره فيها. وتتنصب أمامها فقرة كانت قد قرأتها في كتابه — مسرح وحرامية — (كان هزآز فوآز الغمآز وهو أحد شخوص مسرحية هيصة، يقول إن كلمة «فلامنكو» أوجدها الأسبان لتأثرهم باللغة العربية عندما حكم المسلمون الأندلس، وخلال سهراتهم كان العرب يطربون ويبدون إعجابهم بالرقص والفنانين ويقولون لهم: «فلا حرمنا منكو» وهذه الكلمة فهمها الأسبان «فلامنكو». وبما أن قائلها «هزآز فوآز الغمآز» شخصية مهزوز وقالها في سياق تخبيصاته، ظنّها الجمهور نكتة، وليست حقيقة، فضحكوا على هزآز وعلى ادعائه بأن للعرب فضلاً على الأسبان، ويتغامزون في ما بينهم ويقولون: أيعقل أن يكون للعرب فضل على أحد وحالتهم يرثى لها؟)...

كان العرق يتساقط بغزارة من على جبهتها ورقبتها... وأتاها صوت سهيل عاتباً على ما آل

إليه الناس داخل الخط الأخضر... ثم علا صوت ليانا الحاد يقول: أين هم؟ إنهم غير موجودين في المكان، لا هون ولا هون... اختفى طيف ليانة... وأتاه صوت أنغريد ساخراً: يكفي أن يمتلك المرء أكثر قليلاً من الآخر، حتى يرغب في سلب ما يمتلكه هذا الآخر، أو يكفي لأن ينظر إليه بدونية... وسمعت حسنين هيكل يقول: فرطنا في القضية الفلسطينية، وفرطنا في مسيحية الشرق، وعجزنا عن احترام التنوع، السودانيون سيخسرون بلادهم لهذا السبب، والعراقيون خسروا بلادهم لهذا السبب...

بدت شاحبة، واجمة... تدافعت الأفكار في رأسها... وضعت وجهها في كفيها، تنصت في ذاكرتها إلى صوت جاء من أعماق العصور... يذكرها بصفحة من تاريخ مضى... آنذاك كانت أوروبا غارقة في جهالة العصور الوسطى، وعاد الصوت يناجيها، ويهمس لها بحديث هو حديث الروح، انظري إلى عجلة التاريخ كيف تدور، وكيف توزع الأدوار بالتناوب... وكيف تفتى الحضارات... ترى هل كانت أوروبا هي المسؤولة عما آل إليه حالها في عصر الظلمات؟

ترى هل تفتى الحضارات بفعل الإنسان وحده؟ وهل من الحتمي أن يؤدي صراع الحضارات إلى قيام حضارة واندثار أخرى؟ أم أن الإنسان قادر على تحويل هذا الصراع إلى حوار يمهّد لبزوغ عصر حضاري جديد تلتقي فيه المصالح، وتتناغم فيه الأفكار، انطلاقاً من الوعي بالمصير المشترك؟



## سول بيللو الناطق باسم الواقعية الأمريكية

منذ حصوله على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٧٦، وربما منذ وقت إصداره روايته ومغامرات أوغي مارتنش (١٩٥٣)، أصبح الكاتب الأمريكي الراحل سول بيللو (١٩١٥-٢٠٠٥) الناطق الأبرز باسم الواقعية الأمريكية بعد وليام فوكنر، فلا أحد يضاهيه في رسم صورة الحياة الأمريكية المتأزمتة سوى ذلك الكاتب الأمريكي الجنوبي الذي كثيراً ما يقرب اسمه باسم بيللو الذي حمله أبواه، وهو لم يزل رضيعاً، قاطعين الحدود بين كندا وأمريكا، حيث استقرت العائلة في شيكاغو، مسرح روايات بيللو وقصصه.

يرى بيللو أن على الكاتب الحقيقي في هذا الزمان أن ينفذ إلى أعماق الإنسان المعاصر حين يرسم شخصياته، ويصور المجاهل النفسية القابعة في أعماقها، بدل الالتفات المبالغ فيه إلى الشرط الاجتماعي الذي تعيشه هذه الشخصيات. ومن هنا، فإن الموضوعات الرئيسية التي تعالجها رواياته، وكذلك مسرحياته وقصصه، أضف إلى ذلك مقالاته التي تشبه مقاطع غير مكتملة من رواياته وقصصه، تدور حول تمزقات الحياة الغربية المعاصرة، والاضطراب والضيق والشعور بعدم الراحة التي يشعر بها الإنسان الحديث. وهو يشدد على شروط الدكاء الشخصي والفردية والكرامة الإنسانية ضد المادية الراهنة التي تحط من شعور الفرد بإنسانيته.

الشخصية الرئيسية في عمل سول بيللو، هي شخصية الإنسان الهامشي الذي يحس باغترابه عن العالم، وكونه عالقا بين النقص الفعلي في شخصيته والنقص الذي يسبغه عليه المجتمع والأصدقاء. إن شخصياته تتمتع بالدكاء المتنافيزيقي، والقدرة الحارقة على اللعب بالكلمات، والحدس الفلسفي، لكنها في الوقت نفسه تشعر بالتعاسة الفائرة المزعجة التي تشلها من كل جانب. إن أبطاله، أوغي مارتنش وهندرسون وهيرتزوغ، خشنو الطابع، يتصرفون في العادة بفظاظة صادمة؛ ويقول نقاده إن الشخصيات التي يحتشد بها عمله هي انعكاسات لشخصه، وتربيته اليهودية في شيكاغو، حيث تقاطع حياته مع فنه بصورة لا تخطئه العين. وكما يقول الناقد الأمريكي إرفنغ هاو، فإن أسلوب بيللو هو مزيج من التبجح الثقافي ولغة الشارع التي تعكس أصول الكاتب وتربيته اليهودية. إنه ماهر في تصوير الشخصيات، يستمد من حياته قطعاً باهرة من الفوضى التي لازمته طوال عمره بعد خمس زيجات جعلت علاقته بأبنائه معقدة غير سعيدة.

التيماث الأساسية في عمل بيللو واضحة منذ روايته الأولى «الرجل العالق» (The Dangling Man, 1944)، تلك الرواية الكافكاوية المزاج والمبنية بصورة جزئية على التجربة الحياتية للمؤلف. إنها يوميات شاب ينتظر دخول الجيش خلال الحرب العالمية الثانية، حيث يترك جوزيف عمله، ويقرر الركون إلى الراحة والانشغال بالقراءة قبل أن يلتحق بالجيش، ويختبر جحيم تجربة الحرب. لكن تلك الراحة المخطط لها تتحول إلى رحلة نحو عالم اللاफल واللامعنى، فيبدأ بطل بيللو بفحص قيم الصداقة ومعنى العائلة والحياة. وبعد شهر من حالة التبطل التي يعيشها جوزيف، يقرر الانتحار بصورة نهائية بالجيش بسبب تحول عيشه اليومي إلى مجرد عبث لا معنى له، وتكرار لا طائل من ورائه.

«الضحية» (1947) تشبه الرواية السابقة في عوالمها، وطبائع شخصياتها، ولكنها تفتقر عنها في التركيز على الشكل، ومحاولة ابتداء لغة مقتصدة، تذهب إلى هدفها دون مواربة، ودون دوران حول المعنى الذي تسعى إلى تأكيده. في هذه الرواية، التي تروي حياة شخص يهودي ينوء تحت ثقل مسؤولياته العائلية والإنسانية، ويواجه كراهية اليهود في مجتمعه بإحساس الضحية، يرسم بيللو صورة موحشة كثيبة لغياب المنطق في الحياة الإنسانية المعاصرة، للموت والأسى، ومحاولة الإنسان التأقلم مع شرطه الوجودي وقبول إحساس الضحية.

البداية الحقيقية لبيللو في عالم الرواية تتمثل في «مغامرات أوغي مارتش» (1953)، التي يمكن القول إنها صنعت اسمه في الأدب الأمريكي. رواية بيكاريايسكية تنتمي إلى عالم الروايات الكبرى في تاريخ النوع بدءاً من «دون كيشوت» لسيرفانتيس، وهي تعلن عن نفسها في السطور الأولى بلغة عامية تذكر باندفاعات موسيقى الجاز: «أنا أمريكي، في شيكاغو ولدت - شيكاغو، تلك المدينة الكئيبة - أندفع باتجاه الأشياء كما علمت نفسي، بأملوب حر، وسوف أحقق ذاتي بطريقتي: أول من يقرع وأول من يدخل: لغايات بريئة أحياناً، وغير بريئة أحياناً أخرى». بتلك الجملة الحادة المقتصدة الخالية من البلاغة يحكي بيللو حكاية صبي من أبناء شيكاغو ولد لأُم معاقة. يحيا أوغي مارتش حياة أمريكية بريئة مندفع، وسعادة غامرة، غير عابئ بما حوله من مشكلات وصعوبات في وسطه العائلي، أو في مدينته التي تطحن الإنسان وتدمر براءته، خصوصاً أن أوغي مولود لعائلة يهودية، وهو يضطر لتقلب الأحوال من حوله في أمريكا الأمريكية أن يكسب عيشه بطرق مختلفة، ويواجه ضاحكاً كل ما تعرضه عليه الحياة الأمريكية في تلك الحقبة التي شهدت الحرب العالمية الثانية، بما في ذلك من انتشار للدعارة، ولجوء الفتيات إلى الإجهاض والتلاعب والفساد السياسيين، والسوق السوداء، والانحراف الجنسي.

تتضح لنا شخصية الإنسان الهامشي أكثر فأكثُر في رواية بيللو «عش يومك» (Seize the Day, 1956) (التي نترجم هنا بضع صفحات منها ثقيلًا على عمل بيللو). «عش يومك» تحكي عن رجل في منتصف العمر يدعى تومي ويلهيلم يدفع دفعا ليشهد بنفسه افتقار الطريق ولا معنى الحياة، وكونه شخصاً فاشلاً لا نفع فيه كما يراه أبوه. ولكي يسقط ويلهيلم هذه التهمة عن نفسه، يقرر أن يعيش حياة مستقلة ويحقق ما يعتقد أنه يغير وجهة نظر أبيه عنه، فيسعى من ثم لكي يصبح غنياً يمتلك الكثير من المال. لكنه خلال رحلته إلى حياة الغنى يعين تفاهة المال، ولا جدوى الطريق التي اختارها ليرضي أباه. إنه يتوصل إلى أن جمال الحياة الإنسانية يكمن في الصلاة على ميت غريب صادفه في الطريق، لا في الجري وراء المال، أو في الصراع الوحشي الدائر بين البشر للاستئثار بمقتنيات الحياة المادية.

«هندرسون ملك المطر» (1959)، تتخذ من حياة رجال الأعمال وأصحاب الملايين مادة للتأمل في الحياة

الأولى البسيطة العارية من كل زخرف. إن المليونير يوجين هندرسون يشد الرحال إلى إفريقيا ليكون قريباً من مسقط رأس البشرية، ملتصقاً بالطبيعة البكر، ناسياً صراع البشر حول المال والثروة. إنها فانتازيا تصور تآكل الروح الإنسانية في عالم أمريكا الصاعدة نحو الهيمنة في زمن ما بعد الحرب العالمية الثانية، ومحاولة بطلها الابتعاد ما أمكنه عن تلك الغاية البشرية التي يسودها الصراع والرغبة المحمومة في الكسب، وصولاً إلى قدر من التطهر الروحي عبر الاتصال بالطبيعة القريبة من خطرات الإنسان الأول. ويقر هندرسون، بعد أن يتعرف على القوة البدائية التي يمتلكها الأسد وكذلك رجل القبيلة، بأن الطبيعة الإنسانية، بكل ما فيها من خير وبساطة، موجودة بالفعل بعيداً عن عالم المال والتشوهات التي يخلقها في روح الإنسان. وتعمل الرحلة إلى إفريقيا على تنقية روحه وتوجيه رغبته لفعل الخير للآخرين، وحب زوجته وعائلته، وتلقف متعة الوجود دون اهتمام بالمال والجاه والثروة.

بدءاً من الرواية السابقة تشكل بطل سول بيللو النموذجي: الرجل الذي يحس بكونه منفياً ثقافياً، مختلفاً عن السياق الاجتماعي الذي يحف به من كل جانب، ولكنه يحاول ما أمكنه التشديد على هويته التي تحميه من فوضى الأفكار والتشديد الوسواسي على النجاح والرفعة الاقتصادية. في روايته «هيرتزوغ» (1964)، يتكرر بيللو شخصية تنصفي من خلالها طبيعة المثقف الأمريكي في ستينيات القرن الماضي. إن هيرتزوغ، على عتبة طلاق ثان (نتيجة خيانة زوجته له مع أعز أصدقائه) وفي اللحظة التي يقرر فيها العدول عن الانتحار، يبدأ في تأمل معنى الوجود الإنساني من خلال كتابة رسائل (لا يرسلها أبداً) إلى أصدقائه وعائلته، وإلى أشخاص مشهورين، من الأحياء والأموات؛ بل إنه يكتب كذلك رسائل يوجهها إلى نفسه ويتساءل فيها عن معنى العيش والوجود والعلاقات بين البشر. وتتركز رسائله، التي تهدف إلى التوصل إلى رسم صورته الشخصية ومحاولة القبض على معنى حياته، على مشاعره تجاه ماضيه اليهودي، خصوصاً أن هيرتزوغ يشعر أنه منفرد تماماً في الحياة الثقافية المسيحية. إنه يحفظ تاريخ الغرب المسيحي عن ظهر قلب، كما أنه يتقبل تأملات الفلاسفة وعلماء اللاهوت المسيحيين بوصفها معتقداته الشخصية. وقد تزوج لهذا السبب امرأة مسيحية. لكن الحياة تبدأ فجأة في التدهور والتفكك والانهيار من حوله، ويدخل هيرتزوغ حالة من اللاتوازن والاضطراب النفسي وعدم اليقين، فينتقل للبحث عن نقطة التوازن بين فرديته المعاصرة وميراثه البعيد.

كانت رواية «هيرتزوغ» قد وضعت بيللو على قائمة أكثر الكتاب مبيعاً في أمريكا. لقد أصبح بيللو، الذي بلغ عتبة الخمسين من العمر وقت صدور الرواية، واحداً من أبرز كتاب أمريكا في نهاية ستينيات القرن الماضي. وفي تلك الأثناء قام الكاتب بتغطية حرب حزيران لمجلة تايم الأمريكية، ولكنه بعد ذلك بسنوات نشر كتاباً بعنوان «إلى القدس وبالعكس» (1976)، مركزاً على تصوير العديد من الشخصيات التي قابلها في العام الفائت لنشر الكتاب، مبتعداً عن توفير جواب للصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وهاربا نحو اختياراته النفسية على الشخصيات، بدلاً من تقديم قراءة سوسيولوجية لما رآه في رحلته إلى أرض الصراع. لكنه يكتشف في النهاية أن مأساة اليهود توفر معادلاً رمزياً للتجربة البشرية في القرن العشرين!

ظل سول بيللو سجين ذاكرته اليهودية في أعماله جميعها، خصوصاً تلك الروايات التي أنجزها في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته. في «كوكب السيد ساملر» (1970) يستعيد بيللو حكاية رجل مسن ناج من الكارثة اليهودية، ويتأمل آرثر ساملر، الذي يمثل العالم القديم في مواجهة العالم الجديد، حياة الناس في الجزء العلوي من مدينة نيويورك، مشدداً على سقوط الثقافة الغربية وانهارها وبلوغها هاوية

المادية وجنون المال. لكن تأملات ساملر تضعه في قلب الثقافة المسيحية الغربية التي يعيشها، منفصلاً عن ماضيه اليهودي، ومحاولاً التأكيد على مثاليات العقيدة الإنسانية التي شكلت فيما مضى العصب الأساسي للحياة الثقافية في أوروبا الشرقية التي نزع عنها ساملر.

في «هدية همبولت» (1975)، يرسم بيللو بورتريهاً شخصياً لصديقه وملهمه الشاعر الأمريكي الكبير ديلمور شوارتز. تعالج هذه الرواية، التي تعد من بين أفضل أعماله، العلاقة بين كاتب شاب مسحور بالفن والفنانين (تشارلي ستيرون)، وملهمه المجنون فون همبولت فلايشر الذي يرحل باتجاه الشرق للقاء إلهه، ما يجعل الكاتب الشاب ينبهر بالطبيعة الكاريزمية التي يمتلكها الشاعر، ويقوم علاقة صداقة معه. ولا يفترق الكاتب وملهمه إلا بعد نجاح الكاتب الشاب خلال عمله في مسارح بروودواي، واتهام همبولت له بسرقة شخصيته في مسرحيته التي يؤلفها الكاتب الشاب (تماماً كما فعل بيللو في اتخاذ علاقته بصديقه ديلمور شوارتز موضوعاً لروايته هذه). وترتكز الرواية حبكة حول تأملات تشارلي لعالم همبولت وقيمه الحقيقية كفنان ومصدر إلهام، وتصور اليأس وجنون الريبة اللذين يقضيان عليه في النهاية. إن همبولت رغم موته يظل جزءاً من ذاكرة تشارلي الذي يكشف جنون ملهمه فيما بعد؛ لكن الشاعر الملهم يصبح موضوع المسرحية المعبية التي يكتبها تشارلي وتكاد تتحول إلى فيلم سينمائي ناجح. ومع مرور السنوات يتوصل تشارلي إلى أن همبولت كان عبقرياً إلى حد الجنون قتلته قصائده التي لم يكتبها. وفي لحظة الاكتشاف تلك، يستطيع تشارلي أن يتعايش مع ذكرياته مع همبولت، متوصلاً في بعضه إلى أن ملهمه أساء استخدام موهبته، حيث يعيد دفن جسد همبولت، في إشارة طقسية إلى عبور تشارلي وتحرره من ذكرى همبولت.

ولد بيللو في العاشر من حزيران أو تموز 1915، لوالدين يهوديين مهاجرين من أصل روسي، في بلدة صغيرة في كوبيك (كندا)، وعاش سنوات طفولته في شيكاغو، إلينوي، ضمن عائلة تتكلم لغات عديدة (الإنجليزية، الفرنسية، الإيدش، العبرية). كانت العائلة يهودية متعصبة، ومن ثم فإن الأجواء التي يستنشقها في رواياته هي أجواء عائلة متدينة إلى درجة الإيمان بالخرافات. تخرج بيللو من جامعة نورثويسترن عام 1937 بتخصص في الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع، ثم التحق بجامعة ويسكونسن التي سرعان ما تركها لينخرط لاهتمامه الأساسي، وهو كتابة الرواية والقصة والمسرح. وقد أعال نفسه لمدة أربع سنوات بالعمل مدرساً في كلية المعلمين؛ ثم خدم خلال الحرب العالمية الثانية في البحرية التجارية، وعمل فيما بعد في هيئة التحرير الإضافية في الموسوعة البريطانية.

عام 1947، نشر بيللو روايته الثانية «الضحية»، وعام 1953 روايته «مغامرات أوغي مارتش» التي فازت بجائزة الكتاب الوطني. ظهرت روايته «عش يومك» عام 1956، ثم ظهرت روايته «هيرتزوج» (1964)، و«كوكب السيد ساملر» (1970)، و«هدية همبولت» (1975)، و«معظمهم يوتون بالسكتة القلبية» (1987)، و«الحقيقي» (1996)، و«الفلستين» (2000)، إضافة إلى روايات أخرى ومجموعات قصصية وعدد من المسرحيات. فاز بيللو بجائزة بوليتزر عام 1976، وفي العام نفسه أصبح سابع أمريكي يفوز بجائزة نوبل للآداب.

توفي بيللو في السادس من نيسان 2005.

فخري صالح / عمّان

## مقطع من رواية بيللو القصيرة «عنت يومك»

كان لروبين، الرجل الذي يجلس في كشك بيع الصحف، عينان ضعيفتان. لربما لا تكونان ضعيفتين حقاً لكنهما كانتا ضعيفتي التعبير بغطاي جفنين يبدوان مخترمين، ويلتفتان إلى أسفل عند زاويتي العينين. كان أنيق المظهر. لم يكن ذلك ضرورياً - إذ كان يقف وراء النضد طوال الوقت - لكنه كان أنيقاً بصورة واضحة. كان يرتدي حلة بنية غالية الثمن؛ وكان الكمان يضايقان الشعر في يديه الصغيرتين. كان يرتدي ربطة عنق من نوع الكونتيسة مارا. حين اقترب ويلهيلم لم يكن روبين قادراً على رؤيته؛ تطلع حاملاً باتجاه فندق انسونيا، الذي كان بالإمكان رؤيته من الزاوية التي يقف هو فيها على بعد عدة عمارات. لقد بني انسونيا، وهو معلم مميز مجاور، من قبل ستانفورد وايت. كان يبدو مثل قصر باروكي من قصور براغ أو ميونيخ ازداد حجمه مئات المرات، بأبراج وقياب وفجوات وفقاعات مصنوعة من المعدن الذي تحول إلى اللون الأخضر بسبب كثرة تعرضه للهواء، وزخارف معدنية وفستونات. كانت أنتينات التلفزيون السوداء اللون مزروعة بكثافة حول قممه المستديرة. وتأثير التغييرات في الطقس، كان يبدو بلون الرخام أو بلون ماء البحر، أسود بلون الازدوا في الضباب، أبيض مثل حجر التوفة في ضوء الشمس. هذا الصباح بدا بلون ظله المنعكس في المياه العميقة، أبيض ومتقزعا في قسمه العلوي، وتشوهات مسامية الشكل في قسمه السفلي. و معاً حدق الرجلان باتجاهه.

قال روبين: «أبوك في الداخل الآن يتناول طعام الإفطار، السيد المعجوز».

«آه، نعم؟ لقد سبقتني اليوم؟»

«إنه قميص جميل جداً ذلك الذي ترتديه»، قال روبين. «من أين اشتريته، يا ساكس؟»

«إنه من عند جاك فاغمان، من شيكاغو».

حتى في أسوأ حالاته المعنوية، كان ويلهيلم قادراً على أن يجعله جبهته بطريقة تظهره مبتعجاً. كانت حركات وجهه البطيئة الصامتة جذابة جداً. تراجع خطوة إلى الخلف، وكأنه يرغب في أن يقف على بعدة من نفسه ويحدق ملياً في قميصه. كانت النظرة التي ظهرت على وجهه هزلية، تعليقاً على الفوضى التي هو فيها. كان يحب أن يرتدي ملابس جيدة ومتسقة، ولكنه بعد أن يكمل ارتداؤها كانت كل قطعة تبدو وحدها. ضحك ويلهيلم مما جعله يلهث قليلاً؛ وبدت أسنانه صغيرة؛ أما خداه فقد بدوا، عندما ضحك وانتفض وجهه، مستديرين، وبدا أكثر شباهاً من حقيقة عمره. في الأيام الماضية، وبينما كان في السنة

التحضيرية في الكلية يرتدي معطفا من فرو الراكون، وقبعة على رأسه الأشقر، اعتاد أبوه أن يقول إن رجلاً في مثل حجمه يمكن أن يسحر طائرا على شجرة. وقد ظل ويلهيلم يحتفظ بسحر كبير إلى هذه اللحظة. وأنا أحب هذا اللون الأبيض - الرمادي الذي بلون حمامة، قال بلهجة الاجتماعية ذات الزواج الحسن. وليس بإمكانك غسله. عليك أن ترسله إلى المغسلة. إن رائحته تغدو جميلة لدى غسله. لكنه قميص جيد. إنه يكلف ستة عشر أو ثمانية عشر دولاراً.

لم يكن ويلهيلم هو من اشترى القميص؛ كان هدية من مسؤوله - مسؤوله السابق، الذي تشاجر معه. لكن لم يكن هناك أي سبب يدفعه إلى إخبار روبين بتاريخ القميص. رغم ذلك فليس بعيداً أن يكون روبين قد عرف - كان روبين من النوع الذي يعرف ويعرف ويعرف، أما ويلهيلم فكان هو أيضاً يعرف أشياء كثيرة عن روبين، عن زوجة روبين وعمله، وصحته. ولم يكن أي منهما يتفوه بشيء واحد من هذه الأشياء. «حسناً، إنك تبدو أنيقاً جداً هذا اليوم»، قال روبين.

قال ويلهيلم بسعادة، «حقاً؟ هل تعتقد ذلك حقاً؟» لم يستطع أن يصدق ذلك. رأى انعكاس صورته في الخزانة الزجاجية الممتلئة بلب السيجار، بين صور الرجال المشهورين المرسومة على ورق الدمقس، المخفومة بأختام كبيرة والمزخرفة بماء الذهب، غارسيا، إدوارد السامع، سايرس العظيم. كان عليه أن يقر بما تفعله العمة والتشوّهات التي يحدثها الزواج، لكنه اعتقد أن صورته المنعكسة في الزجاج لم تكن حسنة المنظر. كانت تجمّعة كبيرة، تشبه قوساً كبيراً مفتوحاً، مرسومة على جبهته في تلك النقطة التي تقع ما بين حاجبيه، كما كان هناك بقع بنية اللون على بشرته الشقراء الغامقة. بدا وكأنه شعر بالتسلية قليلاً إذ شاهد ظل عينيه المندهشتين، المرتكبتين، الراغبتين، وفتحتي أنفه، وشفتيه. فرس نهر بشعر أشقر - هكذا تصور نفسه. لقد رأى وجهاً كبيراً مستديراً، فماً أحمر واسعاً مزدحراً، وأسناناً مشدّبة. وتلك القبة أيضاً، والسيجار كذلك. قال لنفسه: كان عليّ أن أعمل عملاً شاقاً طيلة حياتي، عملاً شاقاً فعلاً يجلب إلى جسدي التعب، ويجعلك تخلد إلى النوم سريعاً. أقتنى لو أنني استنفذت طاقتي وبدأت أشعر بأنني أحسن. لكن بدلاً من ذلك، كان عليّ أن أعترف على نفسي - قبل ذلك كله.

كان قد بذل الكثير من الجهد، لكن ذلك لم يكن بديلاً للعمل الشاق، هل كان كذلك فعلاً؟ وإذا كان كشاب قد بدأ بداية سيئة، فقد كان ذلك بسبب هذا الوجه نفسه. في سنوات الثلاثينيات، وبسبب ملامحه المدهشة، كان يعد شخصاً مناسباً ليصبح نجماً، ولهذا توجه إلى هوليوود. حاول بعناد ولمدة سبع سنوات أن يصبح من نجوم الشاشة. لكن قبل ذلك بوقت طويل كان طموحه، أو وهمه، قد انتهى ولكن بسبب من الكبرياء والفخر، ولربما بسبب الكسل. ومع ذلك ظل مقيماً في كاليفورنيا. في النهاية تحول إلى أشياء أخرى، لكن هذه السنوات السبع من الإصرار والمثابرة والهزيمة جعلته غير مناسب للتجارة والأعمال، وهكذا أصبح الوقت متأخراً للبدء بواحد من هذه الأعمال. كان بطيء النضج، كما أنه فقد اعتباره، ولهذا لم يستطع التخلص من الطاقة التي يملكها والتي أقتنع نفسه أنها سببت له الكثير من الأذى.

«لم أرك في لعبة الجن؟» الليلة الماضية، قال روبين.

«لقد فاتتني. كيف كانت؟»

طيلة الأسابيع الماضية لعب ويلهيلم الجن كل ليلة تقريباً، لكنه شعر بالراحة أنه لن يستطيع الخسارة

مرة أخرى. لم يربح أبداً. ولو لمرة واحدة. ورغم أن الخسارات لم تكن كبيرة لكن المهم أنها لم تكن ربحاً، أليس كذلك؟ لقد كانت خسارات. كان قد تعب من الخسارة، وتعب أيضاً من الصعبة، ولذلك ذهب وحده إلى السينما.

«آه»، قال روبين، «لقد كانت اللعبة جيدة. لقد جعل كارل من نفسه أضحوكة وأخذ يصرخ على الشباب. هذه المرة لم يتحرك الدكتور تامكين بنفذه بجملته. وقد أخبره عن السبب النفسي لذلك.»  
«ماذا كان السبب؟»

قال روبين: «لا أستطيع استعادة ما قال. ثم من لديه القدرة على تذكر ما قاله؟ أنت تعرف الطريقة التي يتحدث بها تامكين. لا تسألني عن ذلك. هل تريد الهيرالد تريبيون؟ هل تريد أن تلقى نظرة على أسعار إغلاق الأسهم؟»

«ليست لدي رغبة كبيرة في ذلك. أعرف ما كانت عليه أسعار الإغلاق في الساعة الثالثة الباردة»، قال ويلهيلم. «لكنني أفترض أن من الأفضل أن أخذ الصحيفة». كان يبدو ضرورياً بالنسبة له أن يرفع واحداً من كتفيه لكي يضع يده في جيب معطفه. وهناك، بين الأقراص وبقايا السجائر المسحوقة وخططان السيلوفان وأشرطة الرزم التي كان يستعملها أحياناً لتنظيف أسنانه، تذكر أنه قد أسقط بعض القروش.  
«لا يبدو هذا شيئاً جيداً»، قال روبين. أراد أن يكون صوته مازحاً، ولكنه لم يتوكله فيما استدارت عيناه، اللتان كانتا مرتختين تشبهان عيني الأعمى، في اتجاه آخر. كان الأمر سياناً بالنسبة له. لربما يكون قد عرف، إذ إنه من النوع الذي يعرف، ويعرف.

لا، لم يكن ذلك جيداً. لقد اشترى ويلهيلم ثلاث دفعات من شحم الخنزير بسعر السوق. اشترى هو والدكتور تامكين هذا الشحم بسعر 1296 قبل أربعة أيام، وبدأ السعر بعدها بالانخفاض وما زال مستمراً بالانخفاض. في الريد هذا الصباح لا شك أنه سيجد دعوة لتمويل إضافي على الهامش.

الطبيب النفسي، الدكتور تامكين، ووطه بذلك. كان الدكتور تامكين يسكن في غلوريانا ويشارك في لعب الورق. وقد شرح لويلهيلم أن باستطاعته أن يضارب على السلع في بعض فروع الشركات الجيدة في وول ستريت في أعلى البلدة دون أن يكون مضطراً لدفع المبلغ المطلوب إيداعه على الهامش. ذلك يعتمد على مدير الفرع إذا كان يعرفك - وقد كان كل مدراء الفروع يعرفون تامكين - وسوف يسمح لك عندها أن تعقد صفقات لمدة زمنية قصيرة تحتاج بموجبها أن تفتح حساباً صغيراً فقط.

«السر الكامن في هذه المضاربات»، أخبره الدكتور تامكين، «هو أن يكون المرء متيقظاً. عليك أن تتصرف بسرعة - أن تشتريه وتبيعه؛ معه واشتره ثانية. لكن بسرعة! تقدم باتجاه النافذة ودعهم يتصلون بشيكافو في اللحظة المناسبة. ضارب وضارب مرة بعد مرة! ثم اخرج من العملية في اليوم نفسه. في وقت قصير سوف تبع من السلع ما قيمته خمسة عشر ألفاً، عشرون ألفاً من الدولارات ثمناً لفول الصويا والقهوة والذرة والجلد المدبوغ والقمح والقطن». كان من الواضح أن الدكتور يفهم السوق جيداً، وإلا لما كان قادراً على جعل الأمر يبدو بسيطاً للغاية. يخسر الناس لأنهم طماعون ولا يستطيعون أن يبيعوا عندما تبدأ الأسعار بالارتفاع. إنهم يقامرون، ولكنني أفعل ذلك بطريقة علمية. ليست المسألة مجرد تحزير. عليك أن تربح بعض النقاط ثم تبع. لم أنتها الآلهة! قال الدكتور تامكين بعينه الجاحظتين ورأسه الأصمغ وشفته اللدلية. «هل سألت نفسك مرة كم يكسب رجال المال في السوق؟»

قال ويلهيلم وقد تغيرت ملامحه العابسة، وضحك ضحكة لاهفة غيرت معالم وجهه تماماً: «ها ها،

هل فكرت بذلك حقاً! ماذا تظنني؟ من منا لا يعرف أنها تبدأ بألف - وتسع مائة - وثمانية - وعشرين - ثم ألف وتسع مائة - وتسعة وعشرين، ثم تبدأ في الصعود منذ ذلك الوقت؟ من منا لم يقرأ تقرير فولبرايت؟ هناك مال في كل مكان. كل واحد يجرف المال بالمجرفة. المال هو - هو - .

«إذن هل تستطيع أن تجلس مرتاحاً - هل تستطيع أن تفعل ذلك وكل هذا يحصل؟» قال الدكتور تامكين. وأنا أعترف لك بأنني لا أستطيع. أنا أظن بأن الناس ولأنهم يملكون بعض الدولارات التي قاموا بتوفيرها يستطيعون أن يحققوا أرباحاً. ليس لديهم أية فكرة، ليس لديهم أية موهبة. إن لديهم مالا زائدا وهذا المال يجزّ لهم مالا آخر. إن ذلك يشير مشاعري ويعذبني ويجعلني قلقاً، قلقاً للغاية! لم أستطع حتى أن أمارس مهنتي، فبهذا المال كله حولك أنت لا تريد أن تكون غنياً، فكل الناس من حولك يكسبون. أعرف أشخاصاً يكسبون خمسة، عشرة آلاف دولار في الأسبوع بمجرد تسكعهم هنا وهناك. أعرف شخصاً في فندق بيبير. إنه لا يلتفت الانتباه، ولكنه يطلب صندوقاً كاملاً من شمباتيا وشم على الغداء. أعرف شخصاً آخر في فندق سنترال بارك ساوث - لكن ما فائدة الحديث. إنهم يكسبون ملايين. إن لديهم محامين أذكاء يجعلونهم قادرين على التهرب من الضرائب بمليون طريقة».

ترجمة: ف. ص



## الكتابة حينها تكسر النمط

كان للعام ١٩٢٨ تأثير بالغ على مشاعري ومزاجي. في ذلك العام حوصرت عاصمة عربية على نحو مهين. وفي فترة الحصار بالذات، انطلقت مباريات كأس العالم لكرة القدم، وبدا العالم منشغلاً بها لاهياً عما عداها. وكنت أتألم مثل غيري من المثقفين العرب، لما تعانيه بيروت المحاصرة، ولم تتمكن من فعل شيء يخفف من معاناة الناس هناك، وتلك قصة أخرى تتعلق بدور المثقف وفاعليته على امتداد وطننا العربي الكبير.

آنذاك، خطر ببالي أن أكتب قصصاً قصيرة، تنبني على المفارقة الصارخة التي أنتجتها الوقائع: فحمة حصار، ودم، ودمار من جهة، وركض حر في الملاعب، وجماهير هائجة مشدودة إلى الكرة من جهة أخرى. ورحت أتخيل أحداثاً وتفصيل ينهض بدور البطولة في أدائها، لاعبو كرة قدم من أمثال مارادونا الأرجنتيني، سقراط البرازيلي، وباولو روسي الإيطالي، وهم من نجوم مباريات كأس العالم في تلك الفترة. لكنني، لسبب لا أعرفه، لم أتمكن من كتابة قصة واحدة في هذا الاتجاه، فانصرفت إلى كتابة قصص قصيرة جداً نشرتها في ثلاثة كتب، وكان عليّ أن أنتظر عشرين سنة، حتى تصني لي كتابة هذا اللون من القصص التي حلمت بكتابتها ذات مرة، ولم تكن التجربة قد نضجت، كما يبدو، إبان الحصار المفروض على بيروت، أو بعده بقليل.

ذات ليلة، قبل سنتين، التمعت في ذهني شخصية شاب يريد أن يعبر عن ذاته ولو من خلال الوهم، بعيداً عن سطوة الجماعة وهيمنتها على حريته الشخصية، ورايته يختار لوهمه شخصية رونالدو، لاعب كرة القدم البرازيلي الشهير، الذي راح يحجز له المقعد الأمامي في سيارة الأجرة التي يقودها، على اعتبار أن رونالدو قادم لا محالة إلى الحي الذي يقيم فيه!

أخذت تفاصيل القصة تتزاحم في رأسي بتسارع مدهش، ولم أكتبها إلا في الصباح. كتبت «مقعد رونالدو» التي عرضت فيها للحياة اليومية التي يعيشها حي فلسطيني محاصر بقمع الاحتلال الإسرائيلي من جهة، وبتسلط العلاقات العائلية المتخلفة من جهة أخرى. ثم انفتحت قريحتي على عالم من الفانتازيا والسخرية، وعلى إمكانات المزج بين عوالم متباينة، يصبح الواقعي فيها خيالياً، ويصبح الخيالي واقعياً،

وهكذا أصبح ممكناً في القصص التي كتبها في الستين الأخيرتين، أن يلتقي عمي الكبير، ذلك الرجل التقليدي الذي ما زال يعيش وفقاً لقناعات محافظة، بمايكل جاكسون أحد رموز عصر العولمة والانفتاح، وأصبح ممكناً استحضار شخصيات بارزة لها موقعها في نظام العولمة، أو لها شهرتها في عالمنا المعاصر، من طراز: كوفي أنان، رامسفيلد، بريجيت باردو، شاكير، موراتينوس، كوندوليزا رايس، نعموي كامبل، رامبو وآخرين، وتحويلهم إلى شخصيات سرديّة تتعاطى مع الناس البسطاء في البنية الشعبية الفلسطينية، أو إن شئنا الدقة: مع أناس ذلك الحى الشعبي ذي الملامح الريفية الملحق بمدينة القدس المحتلة.

ويبدو لي أن مجموعة من العوامل أدت إلى بروز هذا الشكل الفني الجديد في قصصي الأخيرة، الذي هو أقرب ما يكون إلى الكولاج في أعمال الرسامين، معتمداً المزج غير المتوقع بين عناصر من صنع الواقع، وعناصر أخرى من وحي الخيال.

وكما اعتقد، فإن المفارقة المؤلمة التي جمعت في وقت واحد حصار بيروت ومباريات كأس العالم لكرة القدم، كانت الشرارة الأولى التي أنتجت بذرة هذا الشكل الفني للكتابة القصصية، وقد تكررت هذه المفارقة غير مرة خلال السنوات التالية التي شهدت تدهوراً متلاحقاً في الوضع العربي، وتراجيحاً في الاهتمام بالقضية الفلسطينية، بلغ مداه في السنوات الأربع الأخيرة، حيث يصعد الاحتلال الإسرائيلي من قمعه الوحشي للشعب الفلسطيني، وفي الوقت نفسه، تسترخي العواصم العربية غير مبالية بما يجري تحت سمعها وبصرها، وتتم عمليات قمع، وتدجين للجماهير العربية، كلما حاولت التعبير عن احتجاجها على ما يجري، ويطراف مع ذلك على الصعيد الثقافي والإعلامي، سبل لا ينضب من برامج التسلية، وطواوير المطربات والمطربين الجدد الذين يقدمون فناً هابطاً، علاوة على أغايط أخرى من الثقافة المسطحة التي تتولى الفضائيات وغيرها من أجهزة الإعلام المتطور، وبها وإبصارها إلى كل بيت تقريباً على امتداد وطننا العربي الكبير، وعلى امتداد العالم أجمع، وما يعنيه كل ذلك من تجاوز لفظ للمتناقضات، ولأنماط من الثقافات التي تمثل أشكالاً مختلفة متناقضة من مظاهر السلوك، وما يستتبعه ذلك من تكريس أخلاقيات خاصة، وردود أفعال سلوكية متباينة.

على الصعيد الشخصي، شعرت أن عودتي إلى الوطن منذ العام 1993 بعد ثماني عشرة سنة من الإبعاد القسري، تحوي في داخلها تناقضها الواضح، فأنا أعود إلى الوطن، والوطن ما زال محتلاً مكبلاً بالقيود.

غير أن هذه العودة الناقصة، أعادتني إلى المكان الأول الذي تبلورت فيه قصصي الأولى التي نشرتها في مجموعتي القصصية الأولى «خبز الآخرين». من هنا، لا بد من ملاحظة أن قصصي الأخيرة تتقاطع مع قصصي الأولى في غير موقع، ولا بد من ملاحظة العودة إلى كتابة القصة السردية بعد ثلاث مجموعات من القصص القصيرة جداً، وتبدو مفهومة في هذا السياق، عودتي إلى استخدام الحوار المطعم باللهجة العامية، واللجوء مجدداً إلى السرد الذي يستفيد من الذاكرة السردية الشفاهية للريف الفلسطيني.

غير أن المكان الأول لم يعد كما كان، فقد جرت تطورات كثيرة منذ ستينيات القرن الماضي، تركت أثرها على المكان، وعلى الناس الذين يعمرونه، كما أنني أنا نفسي لم أعد الشخص نفسه الذي كتب «خبز الآخرين»، لأنني دخلت في تجارب سياسية، وثقافية، واجتماعية عديدة متنوعة، وجربت المنفى بكل ما فيه من ألم، ووحدة، وبكل ما فيه من تنوع وأبعاد مختلفة، وعدت إلى المكان الأول، لأجد أن التغيير الذي طال الناس في بعض مناحي حياتهم وسلوكهم، لم يسحب بالوتيرة نفسها على كثير من العادات ومظاهر

السلوك البشري التي ظلت على حالها تقريباً.

هناك دون شك، بعض التأثيرات القادمة من الفضائيات، وغيرها من محطات التلفزة التي تجتذبها الصحوون اللاقطة، وما تبثه من فيض لا ينتهي من البرامج، والأفلام، التي يمكن أن يراها كل شخص في المدينة أو في الريف، دون رقابة أو محاذير، غير أن هذا كله يبقى على السطح، ولا يذهب إلى الأعماق، التي ما زالت خاضعة لسطوة القديم، خصوصاً وأن الاحتلال نفسه يسهم في تأخير التطور الاجتماعي الفلسطيني، أو على الأصح في تجميده، وهو يسهم كذلك في نشر بعض عادات سلوكية سلبية خصوصاً لدى أوساط الشباب.

إذاً، ثمة حياة ملتبسة في كل مناحيها، وثمة إحساس متنام لدى قطاعات واسعة من الناس، بأننا نعاني من ضغوط كثيرة، بسبب سياسات الاحتلال التمييزية، وبسبب العوامل العديدة التي تهدد بتمزيق هويتنا. وبما أنني واقع تحت تأثير كل هذه العوامل المتضاربة، أعيشها، وأتفلسفها، وأعاني منها، ومن التباساتها، وما ينتج عنها من تفاعلات سلبية، فإنني أشعر بأنني أعيش حياتي في الوطن، وأنا رهين تناقضات عديدة.

فثمة، من جهة، المعاناة اليومية القادمة من ممارسات الاحتلال العنصرية، الذي لا يتورع عن فرض عقوبات جماعية مدلة على شعب بأكمله، ومن جهة أخرى، فإنني أجد نفسي مضطراً إلى التعايش مع عادات، وتقاليد، ابتعدت عنها زمناً، وأنا في المنفى، ثم ها أنذا أعود إليها بعد سنوات طويلة لأجد التخلّف ما زال هو التخلّف، فيعتريني إحساس بالصدمة، أجابه بكتابة تسخر من لا أخلاقية اغتيلين، ومن تخلّفنا في الوقت نفسه، وبالإصرار على الاستمرار في العيش في حي ريفي ملحق بالمدينة، محاصر مثل بقية أنحاء الوطن، ولا سبيل في هذه الحالة للإحساس بالعالم الخارجي، إلا عبر قراءة الكتب، أو متابعة ما يعرض على الإنترنت من مواد ثقافية مختلفة أو مشاهدة التلفاز.

من هنا، يصبح مفهوماً لماذا اخترت عناوين لقصصي، تحمل أسماء الشخصيات الشهيرة في ميادين الغناء وكرة القدم والسياسة وغيرها، وحينما أطلقت على مجموعتي ما قبل الأخيرة اسم «صورة شاكير»، فقد رأيت في هذا العنوان اشتباكاً من نوع ما، مع ما تطرحه علينا العولمة الأمريكية من إشارات لثقافة استهلاكية مسطحة تتخذ من بعض رموز الغناء، والرقص، والتمثيل، والرياضة، والإعلام، وبرامج التسلية والترفيه، وسيلة لصرف أجيال الشباب عن الاهتمام بالمشكلات الحقيقية لهؤلاء الشباب أنفسهم، وللوطن والناس، وإحباطهم، من ثم، بأجواء زائفة مصطنعة، تفقر وعيهم، وتسلبهم القدرة على رفض الواقع السائد والتمرد على قوانينه الجائرة.

وقد يوحي عنوان الكتاب بأن ثمة تعاطياً مع ثقافة العولمة من خلال توظيف إشاراتنا، ورموزها، غير أن هذا التوظيف يذهب مذهباً مغايراً تماماً لما تهدف إليه هذه الثقافة، حين يجعل اهتمامه منصّباً على ما يورق الناس، وعلى الانحياز إلى التفكير الإيجابي والفعل الخلاق، ولكن دون وعظ أو مباشرة أو افتعال. ولا بد من القول: إن الفلسطينيين ليسوا معزولين عن العالم، رغم كل وسائل العزل والحصار التي يفرضها عليهم الاحتلال الإسرائيلي، خصوصاً حينما يتعلق الأمر بالإعلام المرئي والمسموع، وبالفضائيات التي تقتحم البيوت دون استئذان، وكذلك مواقع الإنترنت التي يزداد الإقبال عليها، والتي تسجل في حالة الفلسطينيين نسبة مشتركين أعلى من أقطار عربية عديدة.

الفلسطينيون بشر مثل غيرهم من البشر، وهم على تماس مع الثقافة التي يجري الترويج لها عبر وسائل

الإعلام الحديثة، وبالذات جوانبها الاستهلاكية المسطحة، التي يقبل عليها الشباب دون تردد، وكان في ذلك تعبيراً عن حاجة الفلسطيني إلى حياة طبيعية، وعن ضيقه من حالة الحصار المستمرة المفروضة عليه، التي تحرمه من كل المتع اليومية ووسائل التسلية والترفيه التي يحظى بها الشباب في مختلف بقاع الدنيا.

إن ظاهرة شاكير، وروالدو، ومايكل جاكسون، ورامبو وآخرين على شاكلتهم، تشير إلى إعلام العملة الذي يصنع النجم الفرد، ويعلي من شأنه، ويجعله مثلاً يتعلق به الجمهور حد العبادة، والوله المنفلت من كل حساب للمشاعر، وذلك على حساب قضايا أخرى حساسة تحتاج إلى العقلانية والنظر العميق الجاد.

وأنا لا أنشغل بالحديث عن تفاصيل حياة هؤلاء النجوم، قدر انشغالي بالحديث عن تفاصيل حياتنا وهمونا، لكن هذا المزج والتقابل والتعايش وتبادل التأثير، وخط الواقع بالخيالي الذي يتبدى في قصصي التي تحمل أسماء هؤلاء النجوم، يقود الملتقي إلى حالة من التأمل، ومن التفكير في أوضاعنا التي تصل حد السريالية حيناً، والضحك المبكي انسجاماً مع القول المأثور: شر البلية ما يضحك! حيناً آخر.

أعود إلى التأمل في هذه النقطة الجديدة التي ادعى أنني أجزتها في هاتين المجموعتين القصصيتين. فانا ما زلت كاتباً واقعياً بوجه الإجمال، أستمّد مادتي الإبداعية من الواقع الذي أعينه وأعيش في ظله. لكنني، وبعد إعادة النظر في تجربتي الإبداعية على امتداد السنوات الأربعين الماضية، وجدت أنه لا بد من التخلي عما هو خاطئ من أدواتي السابقة في فهم الواقع، وفي التعبير عنه فنياً، خصوصاً ما يتعلق منها بتغليب الإيديولوجي على الفني في بعض كتاباتي السابقة، وما يستتبع ذلك من ذهاب إلى الواقع وفقاً لفكرة مسبقة عنه، ومن قولبة للشخصيات القصصية وتبسيطها، ومن توظيف للعمل الأدبي على نحو مباشر أو شبه مباشر للإفصاح عن رسالة سياسية محددة قد يضطلع بها مقال جيد.

لم أعد معنياً بتكريس القصة القصيرة لأداء مهمة سياسية مباشرة، استجابة لذلك الفهم السطحي لوظيفة الأدب، باعتباره عنصراً فاعلاً في المعركة! ولم أعد معنياً بسرد معضلات الواقع المباشرة التي يمكن أن يهض بها تقرير صحفي، أو جولة لكاميرا التلفزيون.

أصبحت أكثر اهتماماً برصد الأثر الداخلي الذي تتركه مشكلات الواقع على النفس البشرية، دون أن أحرم القارئ من إشارات غير ثقيلة، وغير مملّة لبعض جوانب هذه المشكلات، وفي الوقت نفسه تحقيق قدر عالٍ من متعة القراءة التي يوفرها عنصر السخرية، التي تتضافر مع عملية إطلاق العنان للخيال الإنساني، الذي يسعى إلى خلق واقع فني مواز، قادر على كشف الخلل في الواقع السائد، ما يستدعي حالة من الاستعداد النفسي لرفضه، أو لعدم الرضى عنه، وللتذمر منه في أسوأ الحالات.

ويمكن القول: إن النزعة التهكمية الساخرة التي تظهر في قصصي هي نتاج الواقع المر الذي يعيشه الفلسطينيون تحت الاحتلال، وهي أسلوب في الكتابة التي تتعالى على جراح الواقع، ليس لجهة الهروب من مواجهته، وإنما لجهة تركيز الانتباه على ما يشتمل عليه هذا الواقع من انحراف عن أبسط معايير حقوق الإنسان والكرامة البشرية، ولتحقيق هذا التركيز، لا بد من وضع الآخر - الجلا - تحت مجهر الفن لفضحه، ولتبنيان خلط تصرفاته، وللسخرية منه في الوقت نفسه، والاستهانة به وبكل إجراءاته القمعية.

وفي ذلك تعزيز للروح المعنوية للناس العزل الذين يتصدون للاحتلال. ويستلزم هذا الأمر، كما أعتقد، ليس السخرية من الآخر والتهوين من شأنه وحسب، بل السخرية من الذات كذلك، السخرية من نواقص الذات وأخطائها، وذلك لجهة التخلص من هذه النواقص والأخطاء، ولخلق حالة جديدة، وروح

معنوية، تمكنا من الاستمرار في الصمود فوق أرضنا. وفي هذا الصدد، ينبغي التنويه بأن اللجوء إلى السخرية، يتم انطلاقاً من سرد قصصي بعيد عن المبالغات الرنانة، والشعارات المباشرة، بحيث تتحقق متعة القراءة، ويتحقق، في الوقت نفسه، هدف إنساني ونضالي، جراء الكتابة التي تتفاعل مع قارئها، وتصل إلى أصماق وجدانه.

ولعل وقفة سريعة عند المكان الذي تنطلق منه قصصي وتعود إليه، أن تلقي الضوء على الحالة التي تعيشها القدس، ويعيشها مواطنو القدس، والأحياء الريفية الملحقة بها بعد الاحتلال.

فالقدس تعرض هي ومحيطها لعملية تهويد منهجية، وأنا لا أحاول التوثيق في نصوصي القصصية. للتوثيق شروط أخرى ووسائل أخرى، ومع ذلك، فإن النص الأدبي في مرحلة اجتماعية وتاريخية معينة، قد يُنظر إليه في زمن لاحق باعتباره وثيقة أدبية تفضح تلك المرحلة أو تنصّح عنها أو تشير إليها.

ما يعني الآن، أن أنزل القدس من عليائها باعتبارها مثلاً مجرداً يتغنى به الفلسطينيون، والمسلمون، والمسيحيون، وباعتبارها أرض أخبة والسلام، أرض الديانات والتسامح والوئام، مدينة التعددية والتاريخ العريق، وفي كل هذا الذي ذكرته نصيب كبير من الصحة، غير أن التفني به، وتجاهل الواقع الفعلي للمدينة قد يؤدي بالمدينة نفسها، ويلقي بها في مهاوي التهويد والتبديد، كما يلقي بمواطنيها الفلسطينيين في هاوية الضياع، وانفلاخ الهوية وتمزقها.

أنا معني بالتحدث عن القدس باعتبارها مدينة واقعية، قد تغدو بعد سنوات قليلة مدينة أخرى غير المدينة التي في الأذهان. وكذلك الأمر بالنسبة للفلسطينيين الذين يقيمون فيها، فهم ليسوا أبداً بمنزلة من النواقص والأخطاء، إنهم بشر يصيبون ويخطئون، وبينهم الجيد وكذلك الرديء، وثمة واقع جديد يفرض نفسه عليهم، حينما يجدون أنفسهم مضطرين إلى التعامل اليومي مع دوائر ومؤسسات إسرائيلية، ومع قوانين إسرائيلية لا يمكنهم تجاهلها، إذا ما أرادوا الاستمرار في الإقامة في مدينتهم وبالعش فيها، كل تلك التفاصيل ما زالت غالبة مغيبة عن الغالبية العظمى من النشأ الأدبي الفلسطيني، لأننا نحاصر أنفسنا في أحيان كثيرة، بكتابة تضع لنفسها معايير ضيقة تتجاوزها الزمن.

وفي هذا الصدد، أشير إلى أنني أحاول الدخول إلى كتابة حديثة، تلقي الضوء على مناطق جديدة في التجربة الفلسطينية المعاصرة، وعلى الحياة اليومية بكل ما فيها من سيئ وحسن، كتابة تتأني عن البلاغة الزائدة، وعن إثارة عواطف الشفقة، والراء، واستمطار شأبيب الرحمة على الفلسطينيين، كتابة تمارس ضبطاً للعواطف، وتعمل على إذكاء الإحساس، وفتح الأعين بطريقة جديدة مسكونة بعناصر الحيوية والظنّاجية والتفرد وعدم التكرار، (لست أدعي بأنني حققت ذلك بتمامه وكماله، وإنما هذا هو طموحي الذي أصبر إليه).

كتابة تعبر بصدق عن جوهر الواقع الفلسطيني، وتكشف دون تردد عيوبنا، باعتبارنا بشرًا لا ملائكة. إن الإشفاق على الفلسطيني بحجة أنه متشغل بمقاومة الاحتلال، وبذلك لا تجوز تعريته، ولا كشف نواقصه، إنما يسهم في تزييف صورة الفلسطيني، وفي تحويله إلى سوير ستار أو مثال محنت بلا روح.

الفلسطيني المقاوم، أو الصامد، على أرضه هو إنسان، من حقه أن يقاوم، وأن يصمد، ومن حقه في الوقت نفسه أن يحب، وقد ينطوي هذا المقاوم، أو هذا الصامد، على كره لجاره أو على مشاعر، قد لا تكون متسجمة مع شخصيته المقاومة أو الصامدة، لكنه بشر مثل غيره من البشر، والنفس البشرية تتحمل الكثير من النزعات والمشاعر والتقلبات، فلماذا نخنل التجربة الفلسطينية ونحولها إلى شعارات أو

ثمة حاجة ماسة للخروج من إطار النمطية والنموذج المعروف سلفاً، ومن إطار النص المتفق على مضمونه قبل أن تجري كتابته. من حقنا أن نكتب عن امرأة حقيقية، لا يذهب النقد إلى تأويلها باعتبارها الأرض السلبية، أو فلسطين المغتصبة، فذلك أدعى إلى احترام إنسانية الفلسطيني، وإلى إغناء أدبه، وتطوير فكرته عن العالم، وفي الوقت نفسه تطوير فكرة العالم عنه.

أنا لست معنياً بالتأريخ السردى. يمكن لجمهرة من الباحثين، أو الصحفيين، أو المكتبيين أن يقوموا بإبجاز أرويض ضخم، لما يحدث على أرض فلسطين من مجازر ومذابح وعمليات قتل واعتقال، تطال النساء والأطفال والشباب والشيوخ، ويمكن توثيق كل ما له علاقة بمصادرة الأرض، وبناء المستوطنات، وإقامة جدار الفصل العنصرى، وإحكام الحصار على الناس بالخوارج النابتة، والطيارة، وبأوامر منع التجول، وفرض الحصار الشامل، والاعتداء على المقدسات والأماكن الأثرية والتاريخية، وإفقار الحياة الثقافية للفلسطينيين، باعتبار ذلك جزءاً من تهديد هويتهم وطمسها، وغير ذلك كثير.

حينما أكتب قصصى، فإننى أحقق استفادة فنية من هذه الوقائع التي أعاشتها وأحيائها، غير أننى لا أورد نفسى في إعادة سرد ما يعرفه القارئ، وهنا تقع مهمتى بالضغط، وهي الأصعب: النظر من زاوية جديدة تشتمل على قدر من الإدهاش لهذه الوقائع، أو لأجزاء يسيرة منها، ووضعها في إطار رؤية فنية، تسخر من ممارسات الاحتلال، وتستغل أثر الوقائع على نفوس الفلسطينيين، وتسلب الضوء على آلامهم وأحزانهم، وعلى تصميمهم على الصمود وعدم الاستسلام لإرادة المحتل.

أعترف أن في كل قصة من قصصى جزءاً منى، وفي اعتقادي، أن مثل هذا الأمر ضروري لإبداع الكاتب، أي كاتب. غير أن هذه الشذرات من السيرة الذاتية ليست مقصودة لذاتها، إنها لبنات في بناء قصصى يهدف إلى تجديد إحساسنا بالعالم، وبالأشياء من حولنا، أو إلى استبطان حالة شعورية يمكن تعميمها لكي تصبح جزءاً من الحصلة الثقافية والشعورية للمتلقي، الأمر الذي يسهم في تعميق تجربته، وتحقيق التواصل بينه وبين ما يقرأ، وكذلك، تحقيق وظيفة الأدب في نقل التجربة البشرية، وحفظها وتعميمها، وإغناء حياة الناس المعنيين بها.

وأنا لا أروي قصصى بصوت واحد مفرد، ولعل الراوي المزدوج في عدد من قصص المجموعتين الأخيرتين، يشير إلى الرغبة في إنهاء هيمنة الراوي كلي المعرفة، الذي عودنا على احتكاره للسرد، وللحقائق التي يفصح عنها للمتلقي.

الراوي الآخر الذي يحقق تدخله في النص من خلال الأقواس، يدحض آراء الراوي الرئيس حيناً، ويقوم بالإفصاح عن معلومات وحقائق لا يعرفها الراوي الرئيس حيناً آخر. إن في ذلك تأكيداً على تعددية المواقف التي يحتملها النص، وعلى أن للحقيقة أوجهاً مختلفة، وفي ذلك، تنبيه للمتلقي بالأخذ كل شيء على اعتبار أنه حقيقة مسلم بها، ولا بد للمتلقي نفسه في هذه الحالة، من إعمال فكره في النص، لكي يسهم في إغنائه بما يفرضه النص فيه من مشاعر وانفعالات.

## شعرية المعيار

« هذا الفن لا يمكن القبض عليه حتى بأسمى الكلمات »  
[لو - جي]

### 1 - قصّ اللؤلؤ

« عليك أن تصرغ القصيدة بالطريقة التي تقصّ فيها لؤلؤة، بحيث لا تترك أثراً لأدواتك ». « يذكرني هذا، بما ورد في كتابات الشاعرين القدماء. ولعلّ في ورود مفهوم «الصناعة»؛ ما يشير إلى طبيعة العلاقة بين ما يرد في هذه القولة، لأحد الصينيين، وبين ما كانت الكتابات النظرية والنقدية عند العرب، تعتبره أحد أسباب نُضج النص، أو تحقّق شعرية. ليس مهمّاً أن يحدث الاختلاف بين من كانوا يدعون لـ «الطّبع» ويتخذون البحري نموذجاً، وبين من كانوا ينتصرون لـ «الصناعة»، ويذهبون إلى نموذج أبي تمام. فما تذهب إليه هذه القولة؛ هو المعرفة بأسرار الكتابة، والوعي بما تحتاجه من أدوات. ربّما، يوجد الفرق اليوم، في القدرة على وعي الأداة، والعمل على تدويرها في قاع النص حيث لا تستطيع اليد إدراكها بسهولة، أو ببسر. فتختار الأداة في قاع النص، وتحولها إلى نوع من الإدراك المتخفي، أو العميق، هو ما يجعل من النص ذاته عمقاً. فهو لا يُترك بدهاء، بل يصبح حالة، ونوعاً من القراءة التي تدعو القارئ إلى إعادة وعي أدواته، ووضوح مفهوماته ذاتها، في مهبّ السؤال. إنّ قصّ اللؤلؤة ليس سهلاً، فهو يحتاج إلى يد عارفة بأسرار صناعتها، وهي تشبه يد الخيميائي، الذي يحول الأشياء ويجعلها تحمل قيمتها من خلال الشكل الذي اتخذته، وليس بما كانت عليه من قبل. فآثر

بصدد النصوص الصينية، انظر؛ فن الكتابة، تعاليم الشعراء الصينيين، الصادر عن دار للدي، الطبعة الأولى 2004.

«الأصل» يتلاشى، ويمحي، لتصبح «القصيدة» هي اللؤلؤة، وليست تلك المادة الخام التي عُبثت بها يد الشاعر؛ هذا الخيميائي الذي ينقل محر الصورة، من حالة الكمون والغيب، إلى لحظة الدهشة والتبدي، حيث لا يترك أثراً لأداته.

يعود بي هذا، أيضاً، لما قرأته لشاعر مغربي، وهو نفس مطبّ عدد من شعرائنا العرب، لا يفتأ يُذكر قارئه، بأنّ شعره موزون، وأن البحر هو كذا! وهذا ما يجعل، في التصوّر الصيني، هذا النوع من الكتابات، قصّاً، تظهر الأداة فيها بإصرار من صانعها.

أشار الشاعر يونس العرب، في كثير من كتاباتهم، إلى هذا النوع من الظهور الناتج للصناعة في كتابات عدد من الشعراء من فيهم المتنبي. الفرق يوجد في كون المتنبي، لم يكن يذهب لإعلان قصده، بل كان يقول، أو «يكتب» دون أن يكون مشغولاً بالوزن، بل كان الوزن أحد تختّرات كتاباته، واحد أسرار شعريتها. من يقرأ المتنبي اليوم، أو غيره من شعراء القصيدة، سيجد نفسه أمام حالات شعرية يتعذّر على متأمّلها أن يفصل بين مستويات البناء فيها، لأنها شبكة من العلاقات التي لا يبرز فيها مستوى على حساب غيره، بل هي نوع من التوحّد، والتماهي الذي تذوب فيه العلائق، لتصبح كاملة، سطحاً واحداً، لطبقات لا يمكن إدراك عمقها بيسر.

كتابات تشبه اللؤلؤة،

بما هي حقّرة

أو سيّرة بلا أثر.

## 2- لا يمكن فرض الشعر..

فهو... يُباغتك عندما يتصافر المزاج والزمان والمكان»

« هذا أيضاً، يعود بي إلى ابن طرطاب العلوي، في كتابه «عبار الشعر». فالشعر ليس طلباً، إنه مباغنة، ونداء. ولعل في ذهابنا إلى كتابات تحايث الشعر، أو تقاربه، ما يكشف طبيعة العلاقة المتوتّرة التي نعيشها في انتظار لحظات المباغنة هذه. نحن لا نختار الزمان والمكان، كما لا نختار الحالة. إننا نسمي؛ بقدر ما نملك من معرفة، وبما واكمناه من تجارب، لوضع هذه اللحظة في أفق اختياراتنا، وفي سياق مشروعتنا الشعري، الذي ننبه بنوع من الوعي العارف بضروراته النظرية. لكنّ لحظات التفلّت تبقى كامنة في لحظة الكتابة. وهذا ما نسمّيه بـ«الانكتاب»؛ أي ما يأتي إلينا. وليس ما نذهب إليه.

ثمّة شروط لا بد من وجودها حتى نستطيع أن نقبل على النص، وأن نذهب إليه بأقل ما يمكن من الحساسات التي تحدث إثبات لحظة الكتابة.

فالتشظييات الكثيرة، ولحظات الاحتباس والتوقّف وإعادة القراءة.

هذه كلها حالات تمكّن لحظة المواجهة، وما يعانيه الشاعر من مكابداتٍ لالتقاط بعض أنفاس ذلك النداء القادم إليه من مجهول ما.

الذهاب إلى الشعر اختياراً، غالباً ما يؤدي إلى ولادة نصوص حاملة لأعطابها. مفهوم الصنعة، أو قصّ اللؤلؤ، لا يحدث إلا حين يكون النص قد أتى، هكذا؛ هلاماً، وصورة في المهبط، وليس اكتمالاً، وانتفاءً، كما قد يحدث في حالة قبول النص دون مراجعته، ووضع مسافة بيننا وبينه، حتى تتمكن من حسم إحساسنا تجاهه، أو وجوده، بالنسبة لنا، في حالة المفارقة التي نستشعرها، ونحن نعيد قراءته بعد مرور زمن على كتابته.

تبقى المباغنة، شرطاً للإقبال على النص، وهو الشرط ذاته الذي ذهب الشاعريون العرب إلى تسميته بـ«خيّطان الشعر» نظراً لتمعّنه، وانفلاته الدائم.



نحن إذن، بصدد شعرية أخرى، تضاعف مكان القراءة، وتفضح المشتركات الإنسانية بين الثقافات، أو الشعريات بالأحرى. أي ما لا نستطيع ادعاء امتلاكنا، وحدنا له، أو وعينا به دون غيرنا. فهذه المشتركات النظرية والشعرية، هي ما يجعل من الخصوصيات تتبدى في قدرة الذوات المنتجة، على إنجاز توقيعاتها الخاصة. وبصم التجربة بما يجعلها انتساباً لذات والمفرد، وليست رجع أصوات، أو صدى لذوات وجدت بذاتها لا بغيرها.

### 3- الأمراض الشعرية..

يستعمل بعض الشعّارين الصينيين، هذه الصفة، للإشارة إلى بعض ما كان يشوب كتابات شعراء من أمثال وانغ، ويانغ، ولو، ولاو. وهم من الشعراء المشهورين، من حالات عطب، تصيب نصوصهم، وتجعلها لا تسير في نفس مستوى كتاباتهم، أو تشكّل، ربّما، نوعاً من الانزياح عن شعرياتهم التي أصبحت إحدى خصوصيات تجارهم.

بالنظر في مصادر الشعر العربي، أعني الكتابات النقدية والنظرية، مسجدة إشارات كثيرة إلى عدد من «الأمراض الشعرية» التي كانت تصيب قصائد شعراء من أمثال أبي نؤاس وأبي غام والمتنبي... وستضح ذلك في ما سمي به «مآخذ العلماء على الشعراء»، كما وردت في بعض المصادر، مثل، «الموازنة...» للآمدي، و«الموشح» للمرزباني، وكتاب «الصناعتين...» لأبي هلال العسكري، وكذلك كتاب «الوساطة...» للقاضي الجرجاني...

وكما يقول الآمدي:

«ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية، فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر، لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو في ترتيبه وتقسيمه أو معناه أو إعرابه؟ ولولا أن أهل الجاهلية جدّوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مُستزلة، ومردودة منفية».

لعلّ في مثال امرئ القيس، الذي يعتبر «رائداً»، بالمعنى الحديث، في كثير من الأمور المتعلقة بالشعر، كما سيحدثها بعض النقاد القدامى، ما يُشير إلى بعض هذه الأمراض. والمثال السائر الذي أشار إليه صاحب أبي غام في «الموازنة»، هو تشبيهه شعر ناصبة الفرس بسعف النخلة في قوله:

وَأَرْكُبُ فِي الرِّوَحِ خَيْفَانَةً

كسا وجهها سعف منتشر

فهو... شبه شعر الناصبة بسعف النخلة، والشعر إذا غطى العين لم يكن الفرس كريماً، وذلك هو الغمم والذي يحمد في الناصبة الخنلة، وهي التي لم تُفرحاً الكثرة فتكون الفرس غمّاء، والغمم مكروه، ولم تُفرحاً في الخنلة فتكون الفرس سفاء، والسفا أيضاً مكروه في الخيل...»

لنحن، في هذا المثال، بصدد إحدى حالات «المرض» التي لا يمكن أبداً، حصرها في شعر القدماء، فهي تمتد إلى زمننا، وتصيب حالات نصية أو تعبيرية عديدة.

كلمة «المرض»، في حدّ ذاتها، معيار، تُقابل به «الصحة» أو الصواب. ما يعني أن هذا النوع من القراءة، يبقى رغم وجهته، محتكماً لمعيار يعتبره قاعدة ومرجعاً، وهو ما لم يقبله بعض الشعراء الذين اعتبروا أنفسهم «أكبر» من كلّ معيار، وخارج كلّ قاعدة، كما في مثال الفرزدق، حين سأله عبد الله بن أبي اسحق النحوي عن قوله:

وعض زمان بابن مروان لم يدع

من المال إلا مسحتاً أو مُجَانَفَ

«علام رفعت (مُجَانَف)؟ فأجاب الفرزدق: على ما يسوءك ويتوءك. علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا».

فإذا كان ابن أبي اسحق النحوي على صواب في رأيه، فإن إشارة الفرزدق إلى تأويل ما يُقال، كانت إحدى ضرورات النظر في ظاهرة مُسْت، أو أقدم عليها شعراء بالآخرى، لا أحد يستطيع الطعن في سلامة الستهم.

نحن هنا، أمام «شعرية المعيار»، وهي إحدى المشتركات التي لم تنج منها الشعرية الشرقية بجغرافيتها، وهو ما ينطبق حتى على الشعرية الأوروبية، ولنا في مثال «الحرق» الذي مثله الشكلايتون الزوس، نظرياً، نموذجاً واضحاً على ما كان الفرزدق عنه به «التأول».

#### 4- المسطرة والفرجار..

أ. وإذا كنت دائماً تستخدم فرجاراً لرسم دائرة، ومسطرة لرسم مربع، سوف تظل عبداً دائماً. وكما يقول القدماء، لا يمكنك أن تبني بيتاً داخل البيت».

ب. «هوانغ لوزهي يكتب قائلاً: إذا تبعت أحدهم سوف تظل دائماً في الخلف. التابو الأول في الكتابة هو أن تمشي خلف الآخرين».

رغم أن خلف الأحمر، دفع أبا نواس إلى حفظ ألف بيت من شعر العرب، فهو، في دفعه ثانية لنسيانها، كان يسعى لوضعه أمام ذاته. أن يصير شاعراً بتوقيعه، لا بتوقيع غيره.

إن في هذا الجزء الثاني من رسالة خلف، ما يشير إلى جوهر النصين أعلاه. فهما يؤكدان على ضرورة الخروج من الأسر، ومن عبودية الشكل المحدد سلفاً بألة رسمه.

ألم يُشر الفارابي إلى أن كل موجود بألة، موجود بغيره.

لسانان، رغم اختلافهما، فهما يلتقيان في الخروج من أسر المسبق، لأن البيت المبني بدعائمه، وباحتياجاته الهندسية، لا يمكن أن يكون ظلاً لغيره.

فالوجود بالذات، يعني وجوداً بالإضافة، لا وجوداً بالتكرار. أو وجوداً بظل. ولعل في هذا ما يجعل الظل خلفاً لا أماماً.

ظلت الشعرية العربية، بدءاً من شعرية القصيدة، إلى الشعرية المعاصرة، تعيش لدى ممارسيها نوعاً من السعي الحثيث لأجل ضمان قاعدة لرسم أشكالها، أو صمودها في وجه الأعاصير التي كانت تعصف بها، أو تسعى لخلخلتها. فالشكل الأكثر ثباتاً، هو شكل «القصيدة» الذي صمد لأكثر من أربعة عشر قرناً،

وحتى في حالة ضموره فإنه ما زال حاضراً كمفهوم وكنية، في كثير مما نسميه تجاوزاً بالشعر المعاصر.

الأخر، ظل حاضراً في وجودنا، وظل الفرجار، هو ما يحدد أشكال الدوائر، ومسافات فراغاتها، وليست اليد في هذا الوضع، سوى آلة تسير وفق نمط محدد وقائم.

في هذين النصين، يتبين مستوى التحريض الذي سمعت إليه الكتابة النصية، التي حرصت، في بعض وجوهها على اختراق الأنماط، وتجاوز التعاليات والمسابقات. فهو التابو الأول، هو أن تظل سائراً وراء الآخرين.

وهو التابو الذي بدون كسره، ووضعه في حالة حرج، لا يمكن إنجاز أي نوع من الاختراقات التي أصبحت إحدى الضرورات الكبرى لفكر المغايرة والاختلاف، الذي هو أساس كل فكر حداثي ومبدع وخالق.

## 5 - دكتور رياضيات .

من الأشياء التي عرف بها الشاعر الصيني (لو) استخدامه الأرقام في شعره. لذلك كان يسميه الناس «دكتور رياضيات». ما يعني في العرف العام، أن الشعر لا يكتب إلا باللغة أي بالكلمات، ولا مكان للرقم في القصيدة. ولعل في هذه التسمية جانباً من السخرية، أو تأكيد سلطة الذوق العام.

في حذالة الكتابة، نجد نماذج شعرية كثيرة، أصبح الرّقم أحد دوالها البانية خطابها. والأرقام في بعض النماذج لا تُكتب لغةً، بل أعداداً. وهو ما يشوّش خطية القراءة، ويجعلها تقع في ارتباك. القارئ المتعود على مواجهة اللغة وحدها، سيجد نفسه أمام أجسام غريبة على الشعر، أو أنها لم تكن ترد فيه، كما تشهد بذلك النماذج المكرّمة على الأقل.

قديماً، عاب النقاد على أبي نواس استعماله مفاهيم ومصطلحات كلامية في شعره (نسبةً للمتكلمة)، واعتبروا ذلك مخالفاً لشعرية القصيدة، أو يحيد بها عن «لغة الشعر»! فأحرى أن يأتي الشاعر بالرقم ويجعله مساوفاً أو محايداً للغة.

نستعيد هنا، مرة أخرى، تجربة، عرفت في ما سمي بـ «عصر الانحطاط» بـ «حساب الجمل»؛ حيث يكوّن البيت الشعري أو عجز البيت الذي يحتوي على التاريخ منسجماً من جهة المعنى والوزن والغافية مع أبيات القصيدة، ويكون تقويم حروفه في حساب الجمل، مشيراً إلى التاريخ الذي أراد الشاعر إدراجه في القصيدة. ولا يمكن للشاعر أن ينجح في هذه المهمة إلا متى تمكن من مقابلة الحروف بالأرقام التي تناسبها. وقد جرت شعرية المرحلة على اعتبار أن التواريخ أمانة على الشاعرية والاقتدار، كما يقول محمد لطفي اليوسفي، لذلك كرسها أهم شعراء المرحلة من أمثال الخلال الطالوي، والكيواني الدمشقي، وفتح الله بن النحاس، والشاعر الملقب بالبهلول (انظر: فتنة المتخيل ج ٢).

لن نذهب مع اليوسفي إلى حد اعتبار هذا النوع من التجريب «وهناً وانكفاءً»، وهو ما تُعتبر عنه صفة «دكتور رياضيات» عند الصينيين، بما تحمله من ازدياد وسخرية، بل إن الأمر يتمدّد ذلك ليلهب إلى حدّ وضع النص أمام احتمالات شعرياته، أي ما يجعل كل إمكانات الكتابة متاحة وقابلة لاختبار قدراتها على اختراق المعيار، أو ما يبدو بحكم ما يسميه الدكتور تمام حسان بـ «تجريبية الظواهر الاجتماعية»، أنه معيار. الأمر لا يتعلق بوجود الرقم أو غيابه، بل بقدرة النص على تلويب المسافات، وخلق أفقٍ لشعرية محتملة، لا تسيّر في سياق المعيار، أو تحتكم لإكراهاته.

يبقى النص، في النهاية، هو الخشك، لا ما يأتي من خارجه.

## 6 - تشكيل الشّكل.

لُو - جي: شَذَبَ القصيدة بحيث تكون رَيّانة أو نَحيلة

وعاينها بدقة وتأمل الشكل.

أجر التغييرات حيث يكون ذلك ضرورياً،

مُدرِكاً للفرقات التي يمكن أن تُحدثها.

أحياناً تنقل اللغة التّيئة أفكاراً ذكيّة

وتحمل الكلمات الحفيفة معنى ثقيلاً.

صلاح بوسريف

## سماء واحدة

كان يقف على جانب الشارع، فوق كومة من الحصى ما بين الإسفلت والجانب الصخري للجبل. متجمدا في مكانه، شاخصا مثل دمية شمعية تومض عينها السوداء في مواجهتي.

لفت نظري وقوله الرصين مثل حصان مصفر على رقعة شطرنج. انحنيت ورفلعت بين يدي، فبان مثل حفنة رمل متفحم، وظهرت عيه الأخرى المغلقة. كان الجفن قد تورم، وغطاها. بدت بين العينين ندبة حمراء أهرزت جلده منزوع الشعر تحتها.

أوحى إصابته وكان أحد الجوارح نقره بين عينيهِ دون أن يفلح في قتله. تكهن واحد من جماعتنا بأن سيارة مارة صدمت الطائر الطائش دون أن يستطيع تجنبها، فالعصافير لا تدرك ماهية الأذى الذي يطالها من المركبات المتحركة. وعلق آخر قائلا: إنه لا بد أن طائرا جارحا هاجمه كي يسبب له أذى بالغاً. لم أتردد لحظة واحدة.

حملته ترواً، ولففته بالشال الحريري الأبيض الذي ما زال محتفظا برسم ذي لون أزرق على شكل المشبك التقليدي الذي يربط قماش «السفاسري» التونسي. حمدت الله لأن تقلب أجواء الربيع دفعني لاختياره كي ألف به عنقي، وهكذا يمكنني استخدامه لرفع الطائر المصاب عن التراب دون إثارة ذعره. ضمنت الطائر الصغير إلي، واستأنفت المشي باتجاه الأرض المعشبة التي تبرز فوقها قطعة السماء الزرقاء.

حظنته قريباً من قلبي، بوهم أن تبث دقاته بعض الحرارة في الجسم الصغير المنهك. بدلي أن رهافة الطائر تجاه الضربات العشوائية تتناقض مع قوة جناحيه التي تحمله فوق قوانين الجاذبية الأرضية.

كم هو أقوى منا، وأكثر هشاشة بما لا يقاس!

كنا نضيء باتجاه منحدر قريب، وفوقنا تطل سماء ربيعية طازجة لم نعرف مثيلاً لسطوعها منذ أيام الشتاء الباردة.

نمضي بخطى حثيثة مخلفين وراءنا رفعا مؤقتا لمنع التجول بعد شهر ونصف الشهر من الاحتباس بين الدبابات والمصفحات التي اجتاحت المدينة. تستمتع قيعان أقدامنا بلمس الأرض الصلبة رغم الحصى الكثيرة المتناثرة فوقها. وترتخي ملامح وجوهنا التي تصلبت من الإصغاء القهري لثرثرة مقدمي البرامج السياسية في محطات التلفزة الفضائية الذين يناقشون أوضاعنا بطريقة لا تختلف عن برامج التسلية.

ننفض عن حواسنا أصوات مكبرات الصوت المثبتة على سيارات «الحبيب» الإسرائيلية وهي تتكاثر حولنا مثل فيروسات خطيرة أثناء تلاوة أوامرها علينا. ونخطو بكل عزمنا هرباً ولو لحين، من روائح قنابل الغاز السامة، وقاذورات النفايات التي لا تكف عن التراكم بسبب منع التجول.

محاولين الهرب ولو للحظة من بيوتنا التي أمست سجوناً. باذلين أقصى طاقاتنا عبر خطواتنا الموقعة باتجاه الخلاء كي نناسي كم النداءات المواصلية التي ترددت حولنا خلال ساعات الليل أو النهار، محاولين وسعنا، ورغم كل شيء، بأن لا ننفض من نفوسنا أحلامنا الأولى بحياة مختلفة.

كان نزهتنا تلك، لم تكن إلا قطعة مع كل ما يلقن لنا ويفرض علينا ارتداؤه من تعليمات وأوامر تشبه أقفاصاً من الزرد المعدني.

وربما فقط... كي نطل من بين قضبان حبسنا السميك، بين منع وآخر، على قطعة زرقاء أخرى من سماء فلسطين!

سماء تظلل أراضي جبلية تحوطها «سناسل» الحجارة القديمة التي منعت التربة من التفتت والانحيار منذ عصور الفنيقيين والرومان. وفضاء فسح تمتد على تلاله المناظر الحجرية بأشكالها المشابهة لقلاع قزمية. قدت أحجارها الخشنة لكي تكون بيوتا لحفظ الغلال ونوم المزارعين منذ أزمان لا تذكرها الأجيال المتعاقبة.

تحت ظلال السحب التي لا تنفك عن الجولان فوق القمم المتكررة إلى ما لا نهاية، تبرز بين الحين والآخر

تحصينات لمواقع عسكرية إسرائيلية محاطة بالأسلاك الشائكة، أعدت كي تأخذ دورها القادم في التحول إلى مستوطنات استعمارية فوق أرضنا الزراعية.

من ناحية الغرب تشتبك هذه النقاط الإحتلالية المخاطة بالكشافات والأسلاك الشائكة، مع طبيعة مغايرة مشبعة بالجلال الذي تبثه هضاب تتدرج عليها مجاميع لانهائية من أشجار الزيتون. تتجانس بدورها مع القمم الانسيابية وصولاً إلى البحر البعيد. ترسم فوق مياهه اللماعة سماء أخرى تلمس برقة ذلك الشفق المتلون بالنعاسي الأحمر ساعة المساء.

بحر لا نرى سوى التماح ظلالة من بعيد، لأنه يظل كامناً باتجاه الشاطئ الذي يحرم علينا الوصول إليه. إلا أننا لا نعيب من أن نشخص باتجاهه في كل وقت متاح، جاعلين التمشي حجة للعينين. متذرعين بالتفتيش عن أزهار البرية التي يحملها هذا الوقت من العام. شقائق النعمان القرمزية، وقرن الغزال المائل للوردي الليلكي، أو القندول الأصفر ونبحث عن أشكال متنوعة من الزنايق الصغيرة ذات اللمعان الوردي المتمرج. تنطلق صوب بناعتها أنظارنا المشدودة مثل بتلات مغلقة، كأننا نرسم من جديد حرية الانطلاق من حدود الإغلاق المفروض علينا.

أكملنا دورتنا، والطائر الصغير مغلق العينين ملفوف الجسم بالشال على صدري، واصطحبناه معنا.

في الدار، أسميته « أبو الحن » بناء على تأكيدات من جاراتي المغرم بأنواع الطيور.

عندما تهيأ لي أن أبدي شكلي في الاسم لعدم اكتمال طوق اللون الأحمر على ريش رقبته، أخبرني:

- هذا عصفور طفل، لم يحن أوان ظهور الأحمر الكامل على ريشه.

في المنزل، وضعته تحت مصفاة من السلك المعدني، وتركت له بعض الماء والخبوب.

مضى اليوم الأول وهو جامد لا يتحرك.

كان واقفاً دون حراك، فكان صمغاً قد ثبته في مكانه. لم يكن يبدو بوضوح من بين خروم السلك المعدني الدقيق، إذ أن ألوانه الغامقة كانت تعماهى مع المعدن. كان ثابتاً لا يرم. تذكرت يوم تجمد عصفور الكناري في بيتي، عندما أوقعت قفصه عن حافة النافذة بدون قصد أثناء خروجي. أصيب آنذاك بصدمة جعلته يقف متجمداً في مكانه ليومين دون أن يأكل أو يشرب.

هكذا قدرت أن « أبو الحن » سوف يتحسن بعد يوم أو يومين.

وتراءى لي آنذاك أن للعصافير مهما صغرت حجوماً تعابير، وأنه يمكننا أن نفهم ما تحسه من شكلها،

فالحركة هي عنوان سعادتها.

وضعت له بعض الحبوب والماء. وفي الليل أحسست بالرضى، لأنه كان في مكان آمن.  
لم يتحرك أيضاً في اليوم الثاني، لكن حيوياً قليلة كانت قد نقصت من الحفنة التي وضعتها بداخل  
الصحن.

كان علي الانتظار والإصغاء لمكبرات الصوت الإسرائيلية التي تلف مع عربات «الجيب» لثلاثة أيام  
أخرى. حتى يعلن عن موعد رفع التجول. وخلال ذلك الوقت لم يتحرك «أبو الحن» ولم يصدر عنه أي  
صوت. لم يكن هناك ما يؤكد تحسنه غير عينه المغلقة التي بدأت تنفتح وريداً وريداً وإن تبقت أصغر من  
عينه السليمة الأولى.

استشرت جارنا مربى العصافير في أمر الاحتفاظ به أو إطلاقه، فأكد لي أنه عصفور بري لن يحتمل  
الأسر لو عاش في قفص داخل بيت. وأنه من الأفضل حتماً إرجاعه إلى البرية في أقرب وقت ممكن قبل أن  
يصاب باكتئاب يصد نفسه عن الطعام والشراب.

تقلبت طويلاً على فراش مد مثل كل ليلة في موضع مرجل خوفاً من قصف الاشتباكات أثناء النوم.  
كافحت دون نجاح تلك البقطة الباكراة التي غرمر نهاري بما هو أشبه بعقاب السجون. فمهما أحكم إغلاق  
النوافذ فإن أصدااء المكبرات تخترق الجدران موصلة إلينا صوت الضابط الإسرائيلي بمربته الركبة المشبعة  
بالأخطاء اللغوية وهو يأمرنا بالجلوس في البيت لهذا النهار، أو يحدد لنا ساعة العودة إليه في حالة رفع  
المنع ساعات قليلة.

كان صباحاً بشعاً لم يخفف من إزعاجه إلا نهوضي على فكرة سارة هي إعادة «أبي الحن» إلى موطنه  
الأول. إلى تلك البقعة التي مشينا فيها ذلك النهار المضيء.

لم يكن لديّ الوقت الكثير، لأن وقت رفع المنع قريب، وعليّ إعادته إلى مكانه الأول ثم الذهاب للوقوف  
في طابور طويل داخل القرن، والتفتيش بعدها في اغلات القليلة عن بعض الخضراوات.

ذهبت وصديقتي في سيارة إلى طرف المدينة الغربي، وبيدي الغربال الذي يجلل الصحن الذي يقف  
«أبو الحن» داخله.

لم يكن المكان جميلاً كما رأيته في المرة الماضية. كان هناك مشروع سكني يحتل أطرافه محولاً إياه  
إلى بؤرة تتكاثر فيها الشقق حديثة البناء، وقد اصطفت بعشوائية كيفما اتفق، وأمامها مخلفات الحديد

وأكوام التربة ومواد البناء.

ففتشنا عن شجرة قرب مكان غثورنا عليه، فلم تنجح مساعينا إلا في إيجاد شجرة صنوبر صغيرة تبقت صدفلة بعيدا عن مواقع جرف مساحات البناء. مشينا فوق الصخور الصغيرة، وأشواك النتش، وبيوت العليق البري التي تعلق أشواكها بأطراف الثياب. حتى وصلنا إلى تلك الشجرة التي تكاد تقع في أعلى بقعة وسط المرتفع.

لم تبد الشجرة كماوى آمن، إلا أنه لم يكن من بديل عنها سوى الأشواك الخفيفة المشبكة بالصخور.

لا بد أن «أبا الحن» سيعرف كيف يتدبر أمره، لأن عدة أيام في البيت لن تكفي لتبديد غريزته البرية.

اقتربت من الشجرة ووضعت على أحد غصونها القصيرة. ولشدة دهشتي سقط على الأرض ولم يتشبث بالخصن.

ركضت وراءه، وأمسكته من جديد، ووضعت على غصن الشجرة.

بدا وكأن هناك عطلاً ما في علاقته بالمكان، لأنه كان يهبط عن الشجرة تَوّاً.

ربما كان ما زال يشكو الدوخة وفقدان التوازن!

ومع هذا فلم يكن هنالك بديل آخر.

هكذا ركضت وراءه عندما طار على ارتفاع منخفض، ساقطاً لتوه بعدها قرب صخرة ملساء، وأمسكته من جديد لكي أعاود وضعه على غصن الشجرة.

تمالك هذه المرة نفسه قليلاً، لكنه ما لبث أن بدأ في فقدان توازنه وهوى مرة أخرى.

لم يكن هنالك مجال للتراجع، وكان الوقت ينقضي وعليّ مع صديقتي العودة قبل أن يصبح التأخر خطراً. كان ينبغي تحسناً طفيفاً في حفظ توازنه محاولاً الطيران في كل مرة جديدة.

لن أستطيع إعادته معي، وعليه أن يجد طريقه ويتأقلم قبل أن تجهز عليه القطط في الحي السكني المجاور.

في المرة السابعة، طار عدة أمتار أفقياً ثم هوى.



وفي الشامنة..

وبعد أكثر من عشر مرات، طار.

طار.

ليس عاليا بما فيه الكفاية، وإنما بما يكفي لابتعاده عن المكان في اتجاه آخر.

طار واختفى !

ولم أعد إلى أراه منذ ذلك الحين.

لم يكن قد مر وقت طويل على غيابه لأنه في نهاية ذلك الربيع، كنا نتمشى من جديد في تلك الجهة حينما انتهت إلى ما كنت أراه دوماً قبلها ولا أدخله في نطاق حقلني البصري.

كان أحد الجوارح يحلق على ارتفاع عال يشبه الطائرة العمودية . محدقاً، مفتشاً عن فريسة ما قد تكون عصفوراً صغيراً مثل «أبي الحن».

بعدها بدأت أنتبه إلى أن ذلك الجارح كان يقضي نهاراته محللقاً دوماً هناك فوق الهضبة العالية، تماماً فوق تلك الشجرة الصغيرة.

هضبة عالية تحت سماء زرقاء تشرف على تلال وأشجار زيتون عتيقة، وجبال تطل على بحر خلاب، تغزوها مستوطنات استعمارية زاحفة من تواريخ الحروب القديمة. كروم ما زالت تحوي بقايا " مناظير " المزارعين من عصور سحيقة، ومدن على ساحل البحر تهجر أهلها منها، وامتلكها آخرون بعد حروب لم تتوقف منذ عشرات السنين.

كل ذلك تحت سماء واحدة !

ألهذا طار «أبو الحن» بعيداً ولم أعد أراه منذ ذلك الحين؟

ليانه بدر / رام الله

## لويس ماسنيون : آلام الحلاج

ترجمة : الحسين مصطفى حلاج دار قدمس للنشر ، دمشق ، 2004

ميدان التصوف، وقد سخر لويس ماسنيون قسطاً مهماً من حياته لدراسة حياة الحلاج وفكره وتصوفه، حيث أقام فترة من الزمن في العراق مقتنياً آثار الحلاج، وحياته، ونصوبه، وقام بتحقيقها، وترجمتها، وتقديمها. وقدم عمله المصنوع «آلام الحلاج: شهيد التصوف الاسلامي» في رسالة الدكتوراه التي قدمها إلى جامعة السوربون، كي يؤسس لنظرية حول الزهد والتصوف الاسلاميين، وليبرز من خلاله عقلانية الاسلام اللاهوتية في النظرية إلى الكون وإلى الانسان، وقد واجهت دراساته انتقادات عديدة معاصرة.

وبالرغم من تداخل الروايات وتضارب بعضها، الا ان معظمها يتفق على ان الحلاج ولد نحو العام (244 هجري)، أي في حوالي 858 ميلادية في الصور، إحدى القرى القريبة من إقليم فارس، وترعرع في «تستر» أو «واسط»، وأن لقب (الحلاج) جاءه من مهنة أبيه، رغم ان هناك رواية صوفية عن (حلاج الاسرار).

وفي العام (260 هجري)، أكمل تعليمه في سن السادسة عشرة: قواعد اللغة وتلاوة وشروح القرآن،

أخيراً، صدر المجلد الأول من الترجمة العربية لكتاب لويس ماسنيون الشهير ولهم «آلام الحلاج»، والفضل يعود إلى اختيارات وتوجيهات القائمين على دار «قدمس للنشر»، الذين دأبوا على انتقاء كتب مهمة ومفيدة.

وكان لويس ماسنيون قد حصل على مكانته المرموقة من خلال وضعه لهذا الكتاب، الذي يُعد عملاً مهماً، بالفعل، حيث ظهرت معرفة ماسنيون بالاسلام وأدبه والعالم الاسلامي في القرون الوسطى عميقة وواسعة. وأنهى ماسنيون تحريره في 1914 ونشره في 1922، ثم أعاد صياغته وأصدره في صيف 1937 لدى «غاليمار» تحت عنوان:

La Passion de Husayn ibn Mansur  
Hallaj: Martyr Mystique de L'Islam  
Exécute a Bagdad le 26 Mars 922

وبقي ماسنيون يبدق فيه حتى وفاته في 1962. ويعتد هذا الكتاب، الذي صدر في أربعة مجلدات وترجم إلى لغات عديدة، أضخم عمل استشرافي في

واخيراً البصرة، ومنها حج البيت الكريم ثانية بصحبة ارميئة من أتباعه، ثم عاد بعد ذلك إلى بغداد التي غادرها متوجهاً إلى وادي الهند. ويبدو أن رحلته هذه ما زالت موضع تحقيق، حيث يعتقد أنه بعدها مرّ بكشمير عابراً إلى تركستان، وهذا الاعتقاد يستند إلى الانتشار الواسع جداً لاسمه في أغاني وأشعار هذه البقاع في اللغات السندية والبنجابية والكشميرية أكثر مما في أية بقعة أخرى من الأرض العربية والإسلامية.

لقد كان الحلاج يمتلك حضوراً مبهراً ووزناً، وكان لديه تأثير عظيم على متصوفة البلدان الإسلامية. غير أن السلطة المركزية في بغداد آنذاك نظرت إليه برؤية وتخوفت من رحلته إلى وادي الهند كثيراً، وظنت أنه كان يقيم علاقات سرية مع الحركات الدينية المعارضة للسلطة المركزية، والتي كانت منتشرة في أرجاء الامبراطورية الإسلامية آنذاك، وأن الحلاج يغطي أهدافه السياسية بتعاليم دينية غامضة.

وحينما عاد إلى بغداد بعد رحلته هذه، بدأت الرسائل تصله من كل البلدان التي زارها، ومن الطبعي أن هذه الحفاوة والتقدير، وهذه المكانة الروحية للحلاج قد تركت ردود فعل سلبية لدى بقية رجال الصوفية وسواهم. بين عامي (299-301 هـ) ازدادت ملاحقة الشرط والحلاجي السابق دباس البصري، بدافع من الكراهية التي أضمرها حامد، عدو الحلاج والمزارع الكبير في واسط، لكن دخول الحلاج إلى بغداد في العام 301 هـ تزامن مع قيام حركة على المسرح السياسي، حيث نقلت السلطة إلى وزير جديد هو ابن عيسى القتيبي. واجهض ابن عيسى قضية الحلاج، فاقام الحلاج قرابة تسع سنين أسير القصر، تحت نيران اصدقائه وأعدائه المتصالبة. كما بدأ المتلصصون يتبعون كل شاردة أو واردة تخصه، وتتوارد الأخبار عن تصرفاته الشخصية الغريبة، عن نسكه وبكائه الطويل توجداً وتعبداً، ثم

ثم رحل إلى «تستري»، حيث تتلمذ على يد المتصوف الكبير «سهل التستري» الذي توفي العام 869م، والذي يعتبر من المؤسسين الأوائل للتصوف الإسلامي، والذي أثر في الحلاج بشدة، بحيث أن الكثير من تعاليمه نجدها في كتاب «الطواسين» للحلاج. لكنه غادر «سهل» فجأة في العام 262 هجري متجهاً إلى البصرة، ليكرس نفسه للتصوف ويلبس «الحرقه». وتزوج الحلاج في عام 264 هجري في البصرة من ابنة يعقوب الاكتع البصري الصوفي.

وحينما بلغ الحلاج الثامنة عشرة انتقل إلى بغداد، حيث تتلمذ على كبار المتصوفة هناك. وقد زار الحلاج الجليل في «الشنيزية» ببغداد مهوم البال، وأتبع نصيحته بالصبر والعودة إلى البصرة والعيش مع حماته فيها. ولم تكن البصرة، وقد انطوى الحلاج فيها تحت نفوذ مدرسة بشار بن برد في الشعر، المركز القديم للأدب العربي وحسب، بل اهتزت هذه للمدينة تحت وطأة أزمة اجتماعية، هي ثورة الزنج العاملين في مناجم «النطرون».

في العام 270 هجري تلاشت انتفاضة الزنج، وأعاد الوصي موقف النظام إلى البصرة، ولم يكن أمر الحلاج سهلاً مع بقية المتصوفة أيضاً، فشد رحاله إلى مكة، ليس لأداء مناسك الحج، بل في عمرة يقضيها في فناء الكعبة وفقاً لنصيحة الشافعي. ثم عاد من الحج إلى بغداد ثم البصرة، حيث كسب هناك أتباعاً من أمثال الهاشمي أبي بكر الرعي، وكان أن اتهمه عمرو المكي بالهرطقة، فجهز الحلاج عبادة التصوف. وكان ذلك دليلاً على قطيعته لجماعة التصوف، لكنه عاد إلى ارتدادها في رحلته وفي السجن.

حينما بلغ الحلاج 38 عاماً، وهو نفس العام الذي مات فيه «التستري»، ترك عائلته ورحل عن بغداد إلى شمال شرق الامبراطورية الإسلامية لسنوات عديدة، ثم إلى الجنوب، إلى الهند، ثم عاد إلى فارس والأهواز

ضحكه المفاجئ أحياناً، وحديثه الغامض عن (الحب الإلهي) الذي صدم الكثيرين من رجال الدين آنذاك. لكن المشكلة كانت آنذاك مع السلطة، حيث كانت بغداد تعيش حالة من التوتر والاضطراب ما دفعها للتحول من رجل كالحلاج، فجزت به في السجن، ثم نقل من سجن إلى سجن، إلى أن أعلن الوزير حامد أنه مرر إعدام الحلاج إلى صاحب الشرطة عبد الصمد، بعد أن شدد من قسوة الحكم بوحشية.

وفي مساء 23 ذي الحجة من العام 309 هجري، اتعظ الحلاج من استشهاده، واستبصر قيامته الظاهرة، حيث جلد الحلاج في صبيحة اليوم التالي، وقطعت أظفاره، ورفع على الجذع. أما في صباح 25 ذي الحجة فقد حضر الوزير ثلاثة الحكم وقطع رأس الحلاج، وصُلب النقط على بدنه وأحرق، ثم حُمل رماده إلى رأس المنارة والقي في نهر دجلة.

ويعتبر ماسنيون أن الحلاج أصبح في الأسطورة الإسلامية، عند الشعراء العرب والفرس والترك والهندوس والملايين، نموذجاً للعاشق الكامل «لأنه بعد أن حُكم عليه بالصليب لسكركته في صبيحة الحال: «أنا الحق». وكان الحلاج في تاريخ الخلافة العباسية في بغداد شخصية تاريخية بحق، وضحية قضية سياسية كبرى أثارت دعوته العامة. فقد استفزت هذه القضية كل القوى الإسلامية في زمانه: الإمامية والسنية والفقهاء والمتصوفة، بينما تزامن صراعها الماساوي مع انحلال الخلافة المالية وانقراض وحدة العرب. ولا يزال الحلاج في البلدان العربية مثلاً في الأذهان، كصاحب كرامات أحياناً، وأحياناً كمجنون لله، وأحياناً أخرى كمشعوذ.

ومن خلال دراسته للحلاج، يؤكد مسنيون أن الحلاج كان يدري فعلاً أنه منذر وليكون دعامة صوفية، وشهيداً روحياً للإسلام، فحين ذهب إلى الحج أراد لاحقاً أن يحل هو نفسه محل اضحيته للنحورة، هدفاً في

عرفات في سبيل العفو السنوي للعام للأمة، وذلك بعد أن أعلن للعامة في بغداد رغبته في الموت جهاداً في العشق الإلهي، قبل نحو ثلاثة عشر عاماً من يوم مقتله.

وقد أراد ماسنيون لعنوان كتابه «آلام الحلاج» أن يعبر عما هو أكثر من سيرة هذا المتصوف، أي أكثر من مادة أدبية، ليطاول أسطورة شهيد يحيطه المسلمون بهالة التقديس، ومن خلال فحص مصادر هذه المادة التاريخية التي جمعها حول شخصية الحلاج، تبرز أهمية هذه الشخصية للدروسة، حيث عمل المؤلف على جمع مؤلفاته وإعادة بناء مذهبه في العشق الصوفي والتضحية الحقيقية.

ويتضمن المجلد الأول من الكتاب مراحل حياة الحلاج، وانتماءاتها الاجتماعية على شكل سلسلة لوحات، بدءاً من محاولاته الأولى في الزهد الفردي ثم الروايات الرسمية لقضيته، وصولاً إلى «المشهد الجلي» لاستشهاده، كما أنه يحدد ارتباطاتها الزمنية والمكانية على تفردا، بدءاً من تربيته العائلية، وتعليمه المدرسي في البيضاء حتى واسط والبصرة، ثم رحيله إلى أبناء الدنيا، وتلقيه نهج العلماء السلفي، وحفاظه في رحلاته على الاتصال بأبناء السبيل من الفقراء والمساكين، سواء على الجهة الشرقية: تركستان والهند، أم في مركز الحج الإسلامي في مكة التي زارها مرات ثلاثاً، ثم تطور تعاطفه الرسولي الديني إلى رغبة نهائية في الموت، ملعوناً فداء أخوانه، ثم محاكمته وتذليله على مسرح بغداد المفرط في تعاليه، حين كانت بغداد حاضرة العالم للمتخضر في ذلك الوقت.

ويرتبط جهد ماسنيون في الكشف عن أصالة هذا المتصوف، الذي رفض «نظام السرية» الفطن الذي خضع له أتباع الصوفية الآخرون، وكذلك الكشف عن أصالة هذا المبشر الجوال الذي يعط مذكرة بساعة الندم وبالحلول الصوفي لسلطان الله في القلوب، لا

بالثورة الاجتماعية كما كان يفعل الدعاة الآخرون في عصره.

ومن خلال الأسانيد التي قدمها ماسنيون، نلمس محاولته في دمج الحلاج في الجماعة الإسلامية، في الحياة الدنيا، قاصداً إعادة اكتشاف الاتحاد الصوفي، المتجاوز للمغفرة وحمد الله، والذي حققه الحلاج مع نفسه، عبر مفهوم التضحية الشامل، المتمثل في تلبية الحبح في عرفات. ولأن كل اسناد من تلك الأسانيد هو انتصار على الموت، وعلى المصادفة والنسيان، وتوكيد للنعمة المنتقلة، فانها تمهد لدمج الأمة الإسلامية كلها في مقام المصطفين الأخيار، عند اكمال فدية ابراهيم «بذبح عظيم».

وقد اثبت الحلاج أطروحاته بمحاكمات متعاضدة، ومعدة بهبر وتأن مع كونه متصوفاً، أما مؤلفاته الرئيسة «طواسين الأزل» و«بستان المعرفة»، فتجمع بين عنفوان الشوق المقنضب والبراعة الجدلية الحادة.

عاش الحلاج في حقبة ازدهار الاسلام الفريدة، حيث تربع المجتمع العربي في بغداد على مصب الثقافات. وقد اصبحت هذه المدينة حاضرة العالم الثقافية في القرن العاشر الميلادي. وظهر في شوارع بغداد يدعو الى الله على انه العشق الوحيد والحقيقة الوحيدة في نهاية القرن التاسع الميلادي. وكان للفكر العربي اساتذته الكلاسيكيون الحقيقيون من النظام وابن الروندي الى البافلاتي في علم الكلام، ومن الجاحظ الى التوحيدي وابن سينا في الفلسفة، ومن أبي نواس وابن الرومي الى المتنبي والمعري في الشعر، ومن الخليل الى ابن جني في اللغة، وكان الرازي بين الاطباء والبطني بين الرماضيين.

وكان الحلاج بين هؤلاء واحداً من أوائل علماء الكلام المتصوفة، أكثر عمقاً من الانطاكي والحاسبي وأكثر صلابة وحزماً من الغزالي، قد أدرك، أي الحلاج، القيمة التي لا تقدر بثمن للهيج يمرض اسلوب حياة تتماثل فيه الأفعال

الخارجية مع النيات الباطنية. لم يعتمد نهجه على فهم قواعد العربية وحسب، بل على استخدام المنطق. لقد استطاع ان يلجأ اليه كانه زهد عقلي، فيعزّيه من الصور الحسية والصيغ المبتدعة، مهذاً الطريق السلبي نحو الاتحاد الصوفي، لكن من دون ان يسجن رضا قلبه للطلق باستجداء المنة الالهية في اطار براهين القياس الضيق، كما فعل كثير من المتأخرين من بعده.

ترك الحلاج أثراً كبيراً في الثقافة العربية، وخصوصاً في ظاهرة التصوف، لكن تأثيره يمتد الى الثقافة التركية والایرانية والهندية، وخصوصاً تأثيره على الشعر الشرقي الاسلامي، حيث استخدمت شخصيته كرمز نضالي لدى الشعراء الشرقيين، وعلى مدى مختلف العصور، لا سيما حينما تشدد حلكمة الظلام، وبهيم الظلم والعنف والاستعباد. وكتب الشاعر الهندي المسلم (غالب) خلال القرن التاسع عشر عن الحلاج، مؤكداً ان الحلاج «نال الجزاء الذي يستحقه لأنه باح بالحب، ومن يبوح بسر الحب ويكشف ستر المحبوب ينال العقاب، حتى وان كان فيض الحب الذي دفعه للصراع وكشف المستور، أكبر منه». وعلى هذه الخلفية انتقد العديد من المتصوفة الحلاج ايضاً، وبدأوا يشككون في ادعائه للوصول الى الهدف، ففي رأيهم انه لو تحقق له ذلك لكان قد صمت، «لأن أجراس القافلة تصمت حينما يصل المسافرون الى قيلتهم»، ومن هنا ايضاً، فإن صرخة الحلاج: «أنا الحق»، ليست دليلاً على لحظة الانتماء واتما على العكس، فهي دليل على البعد والافراق

غير ان للمتصوفين المتأخرين راوا في الحلاج شخصاً «متوحداً بالوجود»، وإن صرخته للودية عبر القرون هي دليل على ذلك، وعلى هذه النظرة اعتمد العلماء والمستشرقون الاجانب عند حديثهم عن الحلاج، والذي ورد ذكره في الغرب لأول مرة في القرن السابع عشر. وهنا من للمستشرقين الأوائل من ينظر الى الحلاج

للتصوفة. ومن السهل فهم الحلاج فهماً غير دقيق، لأن لفته، بقدر ما هي متوهجة وجميلة، فهي عصبية على الفهم وصعبة، ومتعددة الدلالة، وأحياناً تبدو عباراته غير مترابطة. وهنا يظهر دور ماسيون في إبراز هذه الشخصية الصوفية في الإسلام، من خلال دراسة نصوصها وخلفياتها. وقد هز الحلاج أعماق كل الذين حاولوا أن يكتبوا عنه، وملأهم بالقلق. ويمكن هنا تسجيل تأثير الحلاج وتأثير «كتاب الطواوين» على الشاعر الألماني «فولفجانغ فون غوته»، وتأثيره الكبير على المفكر الإسلامي للباكستان والهند الإسلامية الشاعر «محمد اقبال».

لقد استبصر الحلاج مصيره بوصفه شاهداً، مردوداً سلفاً إلى وحده، وأحس ببعثه للمستقبلي، رآه في وضعة أخيرة، تفوح بخوراً، منبثقة من لهيب النفط المشتعل الذي حرق جسده.

كمجذوف ومرطقي، فيما ينظر بعضهم إليه كمسيحي متخف، وإن صلبه كان يسبب أفكاره النصرانية. وهناك أيضاً من ذهب أبعد من ذلك حينما أراد أن يربط بين الحلاج والديانات الهندية القديمة، من جهة اعتبار أن صرخة الحلاج «أنا الحق» هي ذاتها التي وردت في (الأوبانيشاد): «أنا براهما»، وهذه هي النظرة السائدة في الثقافة الإسلامية في الهند.

ومن الخطأ بمكان فهم شطحة الحلاج وصرخته «أنا الحق» على أنها تجذيف أو مس بالذات الإلهية السامية، وما أسهل أن يدان الحلاج إذا ما تم تفسير شطحاته بسطحية من غير التعمق في العالم الروحي للتصوف الإسلامي وطرائقه ومراتبه وتجلياته وروافده.

وهناك من الدارسين والمستشرقين الذين ذهبوا بعيداً، وعميقاً، متبعين صرخة الحلاج الممدودة عبر القرون، ملتفتين صداها عند جلال الدين الرومي، وغيره من

## إدوارد سعيد، مقالات وحوارات

### تقديم وتحرير: محمد شاهين

## المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004

الوسيلة الأهم للإبقاء على الجوهر الإنساني للأشياء، وإزالة ما يحيط بها من انحياز وتشوه وخداع. وكشف إدوارد سعيد الناقد، عن الكيفية التي تكون فيها النظرية واقعية بشكل ما هي عليه في الحقيقة، بوصفها موجودة في كل مكان، ولسبب من الأسباب، وضمن تاريخ محدّد. وتجلي هذا في الموضوعات الواسعة التي أخضعها إدوارد سعيد للبحث والدراسة والمساءلة، بدءاً من تناوله الأدب الإنكليزي، وتعقيدات النصوص وكيفيات تشكيلها واشتغالها،

تكمن أهمية إدوارد سعيد على المستوى النظري، وعلى مستوى الممارسة النظرية في موقعه التأسيسي في الدراسات والنقد ما بعد الكولونيالي، حيث أكد على الوظائف السياسية والثقافية للكتابة، ما جعله معلماً في التيار الرئيسي للنظرية المعاصرة. وتحتل أعمال إدوارد سعيد البحثية والنقدية مساحات واسعة في الفكر والثقافة الإنسانيين، والتي اتبع فيها منهجاً نقدياً وعلمياً لم يجال / ولم يساوم فيه أحداً. ويمكن القول إن النقد كان سمة ملازمة له أو هوية إذ مارسه بوصفه

وصولاً إلى السبيل التي سلكها الغرب للسيطرة على العالم، ودور المثقفين في المجتمع، وانتهاء بالفن والموسيقى.

ويأتي كتاب محمد شاهين تحية وإكراماً للراحل إدوارد سعيد، ويتألف من مجموعة من المقالات التي كتبها وحوارات أجريت معه، وتشهد على شمولية سعيد وتناغمه مع نفسه زماناً ومكاناً. لكن المخزون المعرفي لدى هذا المفكر الفلسطيني الراحل أكبر وأشد اتساعاً من أن تحيط به الكتابة. وكجزء يسير من الوفاء لصاحب «الاستشراق» و«الثقافة والإمبريالية»، اتبرى محمد شاهين، كي يجمع في صفحات هذا الكتاب بعضاً من الدراسات التي أنتجها سعيد في فترات متباعدة ليؤكد أن «منجزات إدوارد سعيد لم تخضع للمتعاقب الزمني الذي يخضع لناموس التطور والنشوء والارتقاء الذي تحكمه العادة لدى الحديث عن أصحاب المنجزات من أصحاب الفكر البارزين». وعليه يرى شاهين بأنها تؤكد أن سعيد «ولد شامخاً ومبكراً»، وأنه «تميز منذ البداية كصاحب فكر جديد أصيل». ومن خلال قرأته المقالات الأولى لإدوارد سعيد يعتبر شاهين أن تلك المقالات تكشف وعياً مبكراً لدى صاحب «الثقافة والإمبريالية» على أحوال الأمة العربية، وبيان العلاقة الهشة التي تميزت بها المواجهة بين الشرق العربي والغرب الأوروبي والأميركي، والتي يعزوها سعيد إلى «غياب التكتاف المطلوب بين طرفين أحدهما قوي والآخر ضعيف، أحدهما بلا هوية محددة، والآخر يحمل هوية الهيمنة، أحدهما لا يعرف كيف يتعامل مع خصمه، والآخر يعامل الضحية بمطوية واضحة له دون أن تكون كذلك للضحية نفسها وهكذا».

ولا يرمي إدوارد سعيد باللائمة على الغرب في هذه المعادلة المختلة، بل إنه يبين بوضوح أن العرب

هم أصحاب المسؤولية التي يمكن أن نسميها علاقة مَرَضِيَّة تحمي علينا القيام بما هو مطلوب منا القيام به تجاه أنفسنا. ويعكس ما هو شائع من أن فكرة الاستشراق تولدت لدى سعيد منذ نشر كتابه الشهير «الاستشراق» في العام 1979، فإن شاهين يؤكد أن «فكرة الاستشراق قد ولدت في بداية السبعينيات إن لم نقل قبل ذلك». ويعتمد للدلالة على ذلك مقالة إدوارد سعيد «التمنع والتجنب والتعرف»، التي نشرت مترجمة في مجلة «مواقف» البيروتية العام 1972، وفيها يتناول سعيد هشاشة واقع الثقافة العربية إزاء الاعتداء الأجنبي، وكيفية وقوف المثقفين عاجزين عن تقديم البديل. لكن سعيد لا ينكر وعي المثقفين العرب للمأزق، بل يأخذ عليهم وقوفهم حوارياً إزاء واقعهم المتردي، مسجلاً «تجنبهم الخوض في معرفة الذات العاجزة، وتجنبهم عن تقديم البديل».

وقد أدرك سعيد مبكراً أن الغرب ينظر إلى منجزاته الثقافية بوصفها مقدسة، تكتسب فوقيتها من قوتها التنويرية الكهنوتية، بينما اعتبر منجزات العرب دونية قابلة للاستهلاك. وقد أراد الغرب النظر إلى العرب كشيء للاستهلاك، حيث جعل الغرب من العرب مادة تستهلكها الثقافة العدائية النهمية.

وإذا كانت الثقافة تحدد بطريقتين خارجية وداخلية، إلا أن الغريزة العدوانية تنميها الثقافة بحيث تنفادى تدمير نفسها، فتوجهها نحو الخارج ضد الثقافات الأخرى التي ينظر إليها كخطر كبير يهدد وحدتها. والنظرة السريعة إلى العرب اليوم، تبين أن ثقافتهم فشلت في تحديد ذاتها تحديداً كاملاً. فالمجتمع لم يحكي الصراع داخل الجماعة، ولم يدفعها إلى التماسك ولم يجعلها كياناً مختلفاً تمام الاختلاف أو يطلقها ضد الكيانات الأخرى.

ويميز إدوارد سعيد بين فئتين من الثقافات:

أحدنا يبدأ عند البداية، معتمداً على قابلية كل من العقل واللغة على أن يعكسا نفسيهما، ويتحركا من الحاضر إلى الماضي ثم إلى الحاضر ثانية، من وضع معقد إلى بساطة سالفة، ثم إلى التعقيد من جديد، من نقطة إلى أخرى كأنهما يتحركان داخل دائرة. والقدرة على القيام بمثل هذه الأشياء هي ما يجعل الفكر مهموماً وقريباً من حالة الغموض في الوقت نفسه. ومن الواضح أننا نعرف معنى أن يبدأ المرء، فما الذي دفع إلى الشك في هذا اليقين؟

إن تمييز بداية ما، لاسمها بداية حركة تاريخية أو طريقة تفكير معينة ونسبتها إلى شخص، هو بالطبع عمل يدل على فهم تاريخي، ويمكن وصفه بأنه عمل قصدي، لكن إدوارد سعيد يميز ما بين بداية ما مقبولة، وبداية أخرى مماثلة لها في زمان ومكان آخرين غير مقبولة، وعليه يحدد الشروط التي تسمح لنا بتسمية شيء ما بداية.

لكن إدوارد سعيد يرى أن اللغة التي قوامها اللفظ والخطابة تحرم نفسها من الصمت للعبر، لذلك يعالج مسألة الصمت في مقالته «من الصمت إلى الصوت ثم عود على بدء في الموسيقى والأدب والتاريخ»، حيث يتخطى مفهوم الصمت لديه عن المفهوم المألوف للصمت، إذ يدخل إليه من الموسيقى واللغة وما يستدعي ذلك من تاريخ وأدب. ويهتم بالإشارة إلى الصمت الذي يكتشف الأجندة الخفية لتعامل الغرب الاستعماري مع العرب، وتجنب مسألة الصمت الذي يخفي الأسرار العدوانية والاكتفاء بالظاهر من الحديث والقول، حيث يبطن الصمت أكثر مما يظهر، لأن الحقيقة في المخفي صمتاً لا في الظاهر علناً، وعليه، فإن ما تخفيه الثقافة الغربية في أدبها هو الذي مهد لها الطريق لترسم المشرق العربي بتلك الصورة التي أرادها الغرب له وللعرب في الوقت ذاته.

ثقافة غازية متقدمة، وثقافة مغزوة متخلفة، ولهذا الانقسام دلالة خطيرة بالنسبة إلى الثقافات للمغزوة، ذلك أن التغيرات اليومية التي تخضع لها هذه الثقافة تجعل تمييزها أكثر هشاشة، وبالتالي، فإن ما يسميه «ماركيز» بأحادية البعد هو أقرب إلى أن يكون مصيراً عالمياً، بحيث أن عربياً من دمشق أو نيجيريا من «لاغوس» يفكران طبقاً لقولاب أميركية. ونظراً للعجز النسبي عن التحرك، وللعجز الأكبر في طاقتها على الصراع الثقافي الداخلي، فإن الثقافة العربية قبلت الثقافة الأوروبية بالشروط التي حددتها الأساليب المستخدمة للولوج فيها. وكان اكتشاف الغرب للثقافة العربية حدثاً يتوقف استمراره على اهتمام الغرب بها، ولقحت الثقافة العربية ببعض مظاهر الثقافة الغربية التي بذرت في كل مكان وشملت المجتمع بأكمله. وهذه المظاهر التي أنتجت الثقافة العربية ما يمثلها كما تعكس المرايا العصور، أنتجت، على الأبعاد الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والنفسية، مؤسسات تفتقر إلى العمق وتفتقر، بعبارة أدق، إلى الجذور، لهذا نلاحظ اليوم غياب أي تقليد عربي راسخ من تقاليد الحكومة الحديثة أو الإصلاح الاجتماعي أو الفكر الاقتصادي والسياسي. كل شيء يبدو عابراً وكأنه طُرق على سطح لين لرج تحته اربماج واضطراب هائل غامض يبدو اليوم في صورة، وفي اليوم التالي في صورة مختلفة تماماً.

وفي المقالة الثانية «تأملات حول البداية» التي نشرت في مجلة «مواقف» عام 1978، ونقلها إلى اللغة العربية كمال أبو ديب وهامس الداغستاني، ينظر إدوارد سعيد في فكرة البداية، عبر تساؤل فلسفي عن معنى «البداية»، مستنداً فيها إلى أطروحات وآراء «ليني ستراوس» و«فرويد» و«فوكو» وسواهم، وملاحظاً أن تركيب الجملة المفسرة لمعناها والقائلة بأن



ما انجزه إدوارد سعيد، وتؤكد أن صوت إدوارد سعيد لم يتغير، بمعنى أن ثوابته لم تتزعزع، وأن ممارسته على امتدادها وتنوعها هي محاولة مخلصه لإيصال هذه الثوابت إلى أكبر قطاع ممكن من الناس دون التنازل عن حجمها أو عمقها أو جدتها، ودون اللجوء إلى تبسيطها. ويتناول إدوارد سعيد فيها الظروف التي رافقت علمه بإصابته بمرض غامض من أنواع اللوكيميا في أيلول من عام 1991، حيث يقول «عرفت أن سيف ديموكليس مسلط فوق رأسي. فجأة انضحت لي أنني سوف أموت». ثم ينتقل إلى وصف فترة العلاج، التي استغلها في كتابة مذكراته، وتميزت الكتابة بنوع من الانضباط: «استخدمت وقت الصباح للكتابة ولتابعة ذكرياتي لإعادة خلق زمن كنت قد فقدته وافقده أكثر وأكثر كل يوم، وكنت من وضع تصور لشكل الكتاب حاولت أن أستهدي الأماكن التي تغيرت بلا عودة في حياتي في مصر وفلسطين ولبنان. كنت خلال تلك الفترة زرت تلك الأماكن، فقد عدت في العام 1992 إلى فلسطين لأول مرة منذ خمسة وأربعين عاماً، كما ذهبت إلى لبنان في أول زيارة لي منذ الغزو الإسرائيلي في العام 1982».

وتعرض هذه المقابلة لمسألة الصمت من جديد، حيث لا يوافق إدوارد سعيد على اعتبار الصمت فضيلة كما هو شائع في المثل الشعبي، لأنه لا يتصل بصمت «إياغو» في مسرحية «عطيل»، ولا بصمت «هاملت» الذي ينهي حياته بعبارة «البقية صمت»، كما يشبه صمت «كورتيز» الذي يقول عن الراوي «مارلو»: «من يدري؟ لقد رحل عنا مطبقاً شفتيه»، فإذا كان الصمت ظاهرة مهمة في الحياة، فإن الأهم منه هو تحدي الصمت. وأقرب طريقة لتمثل مفهوم الصمت لدى إدوارد سعيد هي تأمل «بروست»، الذي جعل همه البحث عن الزمن المفقود وتقضي أبعاد الذاكرة

ويتوقف إدوارد سعيد عند صمت بعض الموسيقيين العالميين من أمثال «فاغنر» و«بيتهوفن»، حيث يشير إلى أن «فاغنر» بين أن الموسيقى، على الرغم مما تنصف به من طلاقة وقدرة على التعبير، فإنها تخضع للزمن والإقبال، أي للصمت. وللتغلب على الصمت وجعل العبارة الموسيقية تمتد إلى ما بعد الخط الأخير أو النخمة الختامية، فتح بيتهوفن دنيا اللغة التي تمكنها طاقتها من استيعاب النطق الإنساني الصريح من أن تقول بنفسها أكثر مما تستطيع الموسيقى قوله. ومن هنا، وجد فاغنر الدلالة الهائلة لثوران الصوت والكلام في النسيج الآلي للمسمفونية التاسعة، فما رآه هناك كان تجسيداً إنسانياً للغة تتحدى صمت النهاية والموسيقى نفسها.

وفي المقابلة التي أجريت مع إدوارد سعيد عام 1992 ونقلها إلى العربية بكر عباس، يعتبر إدوارد سعيد أن التحول من كتابه «البداهات» إلى كتابه «الاستشراق» لم يكن في وجهة النظر الأدبية بقدر ما هو في وجهة النظر النصية، ويعتبر «الاستشراق» كتاباً مبرمجاً جداً بمعنى من المعاني، لكنه أتاح له مدى واسعاً وقدرًا هائلاً من حرية الاختيار، ويعترف قائلاً «لقد شعرت منذ سنوات عدة بطريقة ساذجة غير متحفظة أنه نظراً للقدر الهائل من سوء النية والتدليس العقائدي الذي يصور الكتابة في نوع معين من العلوم الاجتماعية، وكذلك الكتابة في التاريخ، لا بد أن هناك شيئاً منعشاً وجذاباً جداً في الكتابة حول مواضيع أدبية بحتة... أظن أنني أصبحت أنظر نظرة أكثر اعتدالاً إلى العلاقة بين الكتابة وأشكال الكتابة الأخرى».

أما للمقابلة المهمة التي تمت في عام 1999 في نيويورك وأجرها مصطفى بوموي وأندرو روبن، ونقلها إلى العربية صلاح حزين، فإنها تمتاز بالشمولية لمجمل

وربما ساعدت مشكلة النفي والاغتراب إدوارد سعيد في أن يتحقق من كل شيء في حياته، من جهة كونها تتعلق بتوازنه النفسي، ومن جهة تعلم الكيفية التي يكون فيها دقيقاً في البحث، وأميناً في التعرف على الحقيقة. وهو امر انعكس على كتاباته العلمية والاكاديمية وسواها، إذ استطاع السيطرة على أهوائه وعواطفه، وعزلها عن مهام ومتطلبات البحث والدراسة. واتباع منهجاً يعتمد على تحليل الوقائع والأفكار، بعيداً عن الذاتية، وعن التأثير الانفعالي. وعلى هذا الأساس فهم الهوية بوصفها بناء ثقافياً، وتعبر عن إرادة القوة.

ولم يجعل إشكال «الهوية» ومفارقاته من إدوارد سعيد رجلاً منزوياً، حيث لم يملكه التفكير الفلسفي التاملي، الذي يتعالى على المشاكل اليومية والحياتية، ويفرق في إشكاليات الوجود ومسائله. كما لم يجنح إلى فلسفة الهوية والمطابقة، ولا إلى أي فلسفة متعالية. لكن ذلك لم يهبط عنه الربط بين مفاهيم المكانية والنفسي وبين الوجود في العالم. فهو الفلسطيني، سليل الماساة الفلسطينية، وهو المثقف العالمي الذي يؤمن بمهمته الإنسانية والحضارية، بغض النظر عن الفواصل والحدود. وعليه أخذ سعيد موقفاً سلبياً من الوجودية، خصوصاً وجودية سارتر، حيث ارتاب من آراء سارتر والوجودية بشكل عام، كما ارتاب من تواطؤ مثقفها تجاه إسرائيل على حساب موقفهم من القضية الفلسطينية. وعليه، فإن إدوارد سعيد بوصفه ناقدًا أكان أم منظرًا أدبيًا وثقافيًا أم محللاً سياسيًا أم مواطناً أميركياً، فإنه كان على الدوام يمثل طبيعة هذه الهوية القائمة على المفارقة، في عالم متعولم ودنيا مهاجرة.

كي لا يضيع إلى الأبد في متاهات الصمت، وبحث في الكيفية التي نوقظ بها الصمت من سباته الأبدي لنحوه من موجود بالقوة إلى موجود بالفعل يؤتي ثماره في هذا العالم الذي نعيش فيه. وهذا الفهم ينطبق على إدوارد سعيد ذاته، والأدوار التي لعبها في حياته الأكاديمية والنضالية والبحثية، حيث لم يهدأ رغم ظروف المرض القاسية، ولم يتوقف عن تحدي الصمت. الصمت الذي كان يلف قضايا كثيرة تهم قضية فلسطين وقضايا العرب وقضايا الإنسان، واستمر في عطائه حتى آخر لحظة من حياته.

إن من ينظر في حياة إدوارد سعيد سيعثر على سجل خاص من نضال دائم من أجل تبلور شخصيته الحقيقية، ومن أجل الحفاظ على استقلاليتها من كل الظروف المحيطة بها، فقد نشأ هذا الرجل في القاهرة من دون أن يملكه الشعور بأنه مصري، ثم عاش فترة مهمة من شبابه في القدس، حيث تشبع بإحساس الانتماء إلى فلسطين، إلى أن غادرت أسرته القدس إثر قيام الدولة الإسرائيلية في عام 1948. ولم يكف، حتى في منفاه النهائي إلى الولايات المتحدة الأميركية، عن محاولته لإيجاد ذاته المستقلة. حيث تمكن من أن ينهي دراسته العليا بعد التخرج في الولايات المتحدة الأميركية، ونال شهادة الدكتوراه، ثم صار أستاذاً للادب الإنكليزي في الجامعة. وتشرفت حياته منذ ذلك التاريخ الثقافة الأميركية، وأصبح مفكراً وباحثاً مرموقاً. ولم يتبرأ إدوارد سعيد، بوصفه فلسطينياً، من جنسيته الأميركية، كما لم يستغف بها، لكنه لم يكف - في الوقت ذاته - عن البحث في ذاته عن كينونته ووجوده، وربما لازمه قلق هذا البحث الوجودي منذ طفولته، وعمّقه الماساة الفلسطينية، حيث إنها شغلت حيزاً مهماً من حياته، وكانت قضيتته الأساسية.

## وجيه كوثراني :

### هويات فائضة ، مواطنة منقوصة

دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، 2004 . 160 صفحة من القطع الكبير

الحضاري تنطلق من منطلق بنيوي، ينظر إلى الحضارات كبنى ثابتة، لا تتغير، فيما تنطلق نظرية "نهاية التاريخ" من فلسفة غائبة، تؤمن باتدفاع حركة التاريخ نحو الأمام على الدوام، كي تحقق فيها نموذجاً أعلى للتقدم، هو الدولة الليبرالية الديمقراطية كما تصورها الفيلسوف الألماني هيجل.

قد يكون الصراع وفق تعبير صامويل هنتنغتون في نظرية "صدام الحضارات" أمراً محتملاً، وممكناً، لو كانت الحضارات جواهر ثابتة وبنى دائمة، أما لو كانت الحضارات ظواهر تاريخية فإن نظرية "التقدم في حركة التاريخ" تضحى أمراً ممكنماً وقابلاً للتطبيق في التاريخ، ومبرراً للقول بغائية التاريخ ونهايته.

وفي هذا للنحى يطرح كوثراني السؤال الآتي: هل تمت حضارة من الحضارات الإنسانية وأبنت وحيدة بمعزل عن اقتباس جاراتها القريبة والبعيدة أو التفاعل معها؟

مثال ذلك، هل يمكن أن نفرد مختلف عناصر الحضارة الهيلينية في المشرق؟ أي بين ما جاء من الشرق الساساني، وما جاء من الغرب اليوناني، وبين ما كان قائماً وثابتاً في التربة الحضارية لبلاد ما بين النهرين، وحضارة وادي النيل، وحضارة شرقي المتوسط، ولاسيما الحضارة الكنعانية. ثم هل يمكن أن نفرد العناصر الحضارية والثقافية التي جاءت بالحوار والسلم عن تلك التي جاءت بالصدام والحرب؟

انشغل العديد من الكتاب والباحثين بمسائل الهوية، والحضارة، والثقافة، وإشكاليات الصراع، أو الحوار فيما بينها، وخصوصاً بعد أحداث الحادي عشر من أيلول 2001، حيث خاض رجال السياسة، ودعاة الإيديولوجيا سجالات عديدة تتصل بهذه المسائل الفكرية التي تعبر عن أسئلة قرن بأكمله. وفي ذات السياق يحاول ووجيه كوثراني في كتابه "هويات فائضة.. مواطنة منقوصة" تفكيك الخلفية التي انطلق منها السجال حول صراع الحضارات، ومقابلته حوار الحضارات، كاشفاً عن الهويات الفائضة التي برزت تحت مسميات الهوية الدينية، والهوية القومية، والمذهبية، والعشائرية، والطائفية، والتي أدت إلى مشكلات تتحدث عن ضياع الهوية، الأمر الذي نتج عنه غياب الانتماء إلى مدينة سياسية في البلاد العربية، أي مواطنة، ودول تحمي المواطن فعلاً، بدلاً من أن تجعله فرداً ناقص المواطنة.

وفي هذا الكتاب، يتساءل كوثراني عن موقع الحضارة العربية، أو الإسلامية، القادرة على الحوار، أو الصدام في عالم اليوم، ذلك أن النخبة العربية تنادي بحوار الحضارات، مقابل دعوات صراع الحضارات والثقافات، مع أن الحديث عن تنفيذ نظرية "صراع الحضارات" أو نظرية "نهاية التاريخ" لا يتم بالكفاءة بالهاجاجة الإيديولوجية، باعتبار أن منطلق كل منهما مختلف، فنظرية للصدام

الإيديولوجي المطلق، ورغم أن الثقافة تتضمن معاني معاصرة فإن الخلاف حولها ظل قائماً منذ زمن بعيد وصولاً إلى فوكاياما الذي لجأ إلى "فلسفة التاريخ" الهيجلية لينطلق من نظرية هيغل القائلة بأن التاريخ سائر في خضم جدلية صراع الأفكار نحو غائية حتمية هي انتصار مبادئ الدولة الليبرالية.

إذاً، ما الذي ينتظر العالم في المستقبل على خطوط تماس فسرهما هنتنغتون بوصفها خطوط تماس "دموية"، قبل أن يعدل رأيه في الآونة الأخيرة؟ وما هي الصورة البديلة، أو الوجه الآخر من العملة الذي استنفر مختلف الانتماءات الثقافية الفرعية على حساب جوامع الدولة الوطنية والقومية؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة يعترها قلق، ليس فقط على المستقبل، بل على كيفية إعادة إنتاج التاريخي أو الماضي، بما يضمن إمكانية تجاوز السجلات الإيديولوجية والتفكير البرورقراطي، والمخيلة الفاشلة.

ذلك أن العملة وعبر تشكيلها كنظام علمي، وبمسار أحادي الهمينة، وحصري النفوذ، دفعت مجتمعات بل دولاً وثقافات إلى صياغة منظورات عالمية بديلة ومسارات أخرى، وما يزال القرار السياسي يابعاده ومفاعيله الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية يلعب الدور الحاسم في تعيين مسار العملة نحو "الأحسن"، أو نحو "الأسوأ".

وما زالت الأزمة كما كانت في مرحلة مواكبة الحداثة ومحاولة أنجاز برامج التنمية وخطوطها في مراحل الاستقلال الوطني، تتجسد في "أزمة تعثر، إن لم تكن أزمة إخفاق". وكان قد بدأ الحديث عن إمكانية "نشوء مجتمع مدني عالمي"، ومع "المواطنة" وحقوقها في نظريات العلوم الاجتماعية منذ تسعينات القرن العشرين المنصرم، ثم أضحت مع التحولات ذات بعد إنساني شديد الارتباط بثقافة حقوق الإنسان. لكن أين العرب من كل هذه

وفي معرض الإجابة عن هذه الأسئلة، يرى كوثراني أنه خلال القرون الأربعة الأولى بعد تبثاق الدعوة الإسلامية من الجزيرة العربية، تشكلت الحضارة الإسلامية على قاعدة توليف حضاري معقدة ومبدعة، وانصهرت الحضارة الإسلامية في حضارات الهند والصين وإيران إلى درجة يصعب معه وصف التأثير والتأثر في مثل هذه المجالات "الجيو-حضارية"، إذ كان الأمر أشبه بعملية اختراق جد معقدة امتدت من خراسان إلى قرطبة.

أما في دراسة نشوء الحضارة المغربية الحديثة فإن الباحثين يستحضرون العديد من عوامل انطلاقها في عصر الإحياء (عصر النهضة)، فيشيرون إلى التحديات الأوروبية الداخلية بدءاً من الحروب الصليبية إلى التحديات المجاورة للثقافة من تأثير الأتنية، والأوعية الإسلامية الموصلة، ولأسماء المتمثلة في مجاري صقلية، وإسبانيا، وإلى رد الفعل على ثقافة الاستلاب والاستعباد القروسطية.

ومع انتشار الدعوة الإسلامية وعقيدة الوحي، احترم العرب الحضارات غير الإسلامية. وما أن مضت بعض العقود حتى برز المشهد الثقافي في عالم الإسلام حاملاً ألوان الحضارات التي احتك بها العرب للمسلمون الذين ورثوا ماضياً يخص الآخرين، لكن ما لبثت الثقافة الإسلامية أن أعطت هذا التراث حياة جديدة وإثراء أصيلاً. وفي هذا المجال ما يزال كتاب فرنان بروديول "التوسط والعالم المتوسطي" أحد أهم المراجع العلمية لتلك الفترة، وتبدو الحضارات في آمانها الطويلة كتابة عن واقعات تاريخية بصلاصة في حدودها الجغرافية، لكنها في مدى تاريخي قصير نسبياً تعيش صراعات عنيفة بعضها ضد البعض الآخر. وما هو للتوسط، في القرن السادس عشر، حافل بمثل هذه الصراعات.

ومن غير الجائز أن نبتني تعريفاً اصطلاحياً أحادياً للثقافة، فالثقافة ليست لبثاً لاوعياً في المعنى الإثنولوجي، الكلاسيكي كما أنها ليست هوية حصرية في المعنى

التحولات والطروحات، والثقافة العربية التي يجري البحث عن مقوماتها، أو مقومات لها في عصر العولمة؟

غير أن طرح موضوع صدام الحضارات، أو حوارها يفضي إلى طرح موضوع الثقافة العربية في هذا المعنى، مع استحضار جملة واسعة من حقول الدراسة الإثنولوجية من أساطير، ورموز، وماكل، ونذور، وزيارات الأولياء، والصالحين، وأمثال، وحكم، وفنون، وكل تقنيات الحياة اليومية وأخطاها.

ومن تجليات النظرة الإثنولوجية في طبيعة السلطة لدى العرب ما نجده في الكثير من الكتابات، كالرأي القائل باستمرار العصبية الدينية والطائفية (لبنان). وباستمرار العصبية القبلية (اليمن) كمحرك للتاريخ، وكتابت من ثوابت الحياة الثقافية. ويشير بعض الكتاب حول موقف ثقافي كهذا إلى أن التركيب السكاني الطائفي في لبنان مثلاً، وتطوره السياسي كذلك، محكوم بثابت ثقافي هو ثابت الانتماء إلى الطائفة، وإلى ثقافتها وتصورها لمسألة السلطة وسعيها إليها في إطار العلاقة مع الطوائف الأخرى. لكن المهم ربط الثقافة بحرية التفكير والتعبير، وبالمقدرة على النقد باتجاه التجاوز، والتفوق كأمور ومهمات، ترتبط بالوعي والقدرة على الاختيار والتفضيل والانتقاء، وليس باللاوعي والعجز أمام حتميات ثقافة لها طبيعتها، وخصوصيتها المعزولة.

وبحاول وجيه كوثرائي تلمس أزمة النظام العالمي الجديد، مناقشاً الوظيفة السياسية لرسالة المثقفين الأميركيين التي كتبت في إثر أحداث 11 أيلول 2001، تلك الرسالة التي تقدم "الحرب العادلة" كوظيفة، وتسكت عن حيز السياسات والاستراتيجيات التي ترسم مجال المصالح في العالم، ومجال التكتلات والشركات الكبرى والأسواق وجغرافية البترول، وتتقاطع مع مشاكل أثنوية وقومية تتمثل باحتلالات لا تزال قائمة، وباضطهاد جماعات، وطرده شعوب، وبسياسات عنصرية، وبانقلابات

عسكرية، وبضغوط وحضارات اقتصادية ينتج عنها إفقار الشعوب وتجويع لها.

كما أنها تتمثل في دعم دول، وأنظمة عسكرية، مستبدة على غرار الاستخدام الأميركي "للإسلام الجهادي" في أفغانستان ضد الاتحاد السوفياتي. وكما تسكت رسالة المثقفين الأميركيين عن كل هذا، يسكت فوكوياما أيضاً عن ذكر الأسباب التاريخية التي أفضلت مشاريع الحدادة في العالم العربي. وخلاصة القول هي أن عناصر الصدام التي يعدها هنتغتون ليني عليها فرضيته لا تندرج في نسق ومفهوم الحضارات، بل تعبير عن أزمة نظام عالمي يمر في "النفطة الحرجة" التي تجعل منه، على حد ما يقوله الباحث الفرنسي بيار لولوش "فوضى الأمم"، إذ تحاول الولايات المتحدة ضبط الفوضى، واحتوائها في إطار من الإمبراطورية العالمية الجديدة.

كما أن عناصر التطور التاريخي العالمي، التي يشدد فوكوياما على اعتبارها في حركة التاريخ اليوم هي عناصر لا يمكن رؤيتها وفقاً لنسق واحد، أو وفق وتيرة واحدة في العالم، وبمعزل عن السياسات المتعددة التوازن والعدالة، حيث يفضي في الواقع التاريخي إلى عكس ما ترغب فيه النظرة التاربخانية التي يؤسس عليها فوكوياما تفاؤله في "نهاية التاريخ"، وتكشف ما يتستر خلف شعار "الحرب العادلة" الذي يستخدمه المثقفون الأميركيون الذي وقعوا الرسالة.

وفي مقابل اهتمام الخطاب الأميركي اليوم بالحريات والديمقراطية في الشرق الأوسط الصغير والكبير، ومن ثم في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، تظهر خيبة أمل وجيه كوثرائي فيما يخص السجلات العربية وعلاقتها مع "الآخر"، وخبثته من مفاهيم الدولة والسلطة والعمل السياسي المشبعة بثقافة قديمة مفروسة في الدهنيات والعقليات، وحتى في النصوص، التي ما تزال تعيد إنتاج طبائع الاستبداد، ومسالك الاستيلاء، وأخلاقيات الطاعة

أو الممانعة، وبمعنى من المعاني "ثقافة الحروب الأهلية".  
والأدهى من ذلك، صار الصراع على السلطات الأهلية في

المجتمعات العربية والإسلامية، من صميم الاستراتيجيات  
الغربية من أجل تمكين السيطرة أو التمهيد لمداخل مناسبة  
لها.

وبمارس كولراني نقداً لحاضر ثقافة العرب الأهلية  
ولما تنتج من أفكار للنهوض والتقدم وثقافات سلطانية  
ورعوية، يراوح تنوعها بين حدين من المعرفة: معرفة فقهية  
تقليدية مذهبية، ومعرفة صوفية طريق، وقد اكتنف  
الطرفين التقليد والإنباع، وهيمن عليهما طابع السمع  
والطاعة. مع أن السؤال المعرفي يتماس حول تبيان  
وتشخيص المازق الثقافي في عالم اليوم، هل سنستمر في

تكرار خطاب العصبيّة على اختلاف مفرداتها وفي طليعة  
هذه المفردات "الهويّة"، حيث تغيب المشكلة الفعلية  
لنطرح على الدوام سؤال أين المشكلة؟ هل في ضياع  
الهوية، أم في غياب الانتماء إلى مدينة سياسية؟ أي  
مواطنة ودول تحمي المواطن فعلاً قبل أن ترفع لواء حراسته أو  
هويته وتعطيه ألوان من الحراسة والهويات الدينية والمذهبية  
والعشائرية وسواها.

لقد تمّت أعراف "الربة" أو "التابعية"، و"الزبائية"  
في آليات الحكم والعلاقة بين الحاكم والحكوم، وفي عمق  
الثقافة السلطانية الرعوية التي أعيد إنتاجها في الدولة  
العربية الحديثة، فضلاً عن أن المنحى الخطير للوعلة،  
والتأثير السلبي لتنتاجها على الحياة السياسية الوطنية،  
تجابهه عولة من النوع المقاوم، والتي تتسلح بما أنجزته  
حدائفة الحياة السياسية في مرحلة ازدهارها من إيجابيات  
وسلبات. تلك المسائل ما تزال تنتظر العلاج، وتنتظر  
نظرة نقدية فاحصة وهادئة.

من جهة أخرى، صورت الإيديولوجيا اللام بمخابة  
كيانات منفصلة عن بعضها البعض، وادعت أن أصول  
اللام بعيدة وموغلة في التاريخ، ونظرت إليها بوصفها

كيانات قديمة ومتواصلة، تطورت، وفق منطق الوحدة  
والاستمرارية.

وعلى مرّ القرون، جرت عمليات التنقيب والتخليق  
في التراث والتقاليد والحكايات التاريخية، والمرويات  
الشفهية، وحفريات الآثار وغيرها، بغية الكشف عن  
مرجع للهوية أو موحد للامة.

وجرت عملية توظيف الدين في هذا المسعى، بأشكال  
متنوعة، وعكس ذلك بذور نشأة الأصوليات، إذ أن الرجوع  
إلى الماضي غداً مبرراً، طالما أن الهدف هو أن تستمد منه  
الدعوات القومية الشرعية، والقيم المثلى، والبطل الملهم،  
وتتمّ القفز فوق الفوارق والفواصل التاريخية والجغرافية،  
من أجل إيجاد الصلات الواهية بين الماضي والحاضر في  
ارتكازية ماضوية.

والتقى ذلك مع وجهة نظر الميتافيزيقا الباحثة عن  
الأصل الأول، والنسخة الأولى، حيث اعتبر الفرد مجرد  
نسخة مطابقة لأصل سابق له. منطق المطابقة هذا تماشى  
مع الفكر الإيديولوجي القومي ومسبقاته وأوامره، لأن  
هذا الفكر لا يقرّ إلا بمنطقه الواحددي، وتخييله الذي  
يصور الآخر وفق صورة نمطية ورغوبة استيهامية، تحاول  
استيعاده، أو الدخول في مواجهة ضده، بدلاً من فهمه  
والتفاعل معه.

وجرت توظيفات سياسية وأداتية للتراث، واللغة،  
والدين، والعرق والتاريخ، وغداً سؤال "من نحن؟" سؤال  
هوية أزلية واحدة للجماعة - الامة. وبالرغم من أن  
الهوية تتغير باستمرار بتغير الجماعات الإنسانية، وتغير  
شروطها التاريخية والجغرافية والاقتصادية والاجتماعية،  
وواقع الحال يشهد على تنوع واختلاف الهوية داخل  
مختلف تشكيلات الجماعات، بل وزوالها في بعض  
المواقع وتخليقها في مواقع أخرى، إلا أن النزعة القومية  
تصورها هوية ثابتة لامة واحدة موحدة، مازجة "القومي"  
مع "القطري"، إضافة إلى الأزدواجيات القومية واختلاط  
مفهوم الدولة بالقومية.

عمر كوش





(83) 2005

ISSN 1607-7024

AL-KARMEL (Ramallah)